Estructura y Forma

en

"El Poema de Mio Cid"

STATE UNIVERSITY OF IOWA STUDIES IN SPANISH LANGUAGE AND LITERATURE

1. MARGARET L. MULRONEY (Ed.), *"Diálogos o Coloquios" of Pedro Mejía*, 1930.
2. ILSE G. PROBST LAAS (Ed), *Comedia Yntitulada del Tirano Rrey Corbanto*, 1931.
3. RUTH DAVIS, *New Data on the Authorship of Act I of the "Comedia de Calisto y Melibea"*, 1928.
4. MILDRED EDITH JOHNSON (Ed.), *The "Aucto del Castillo de Emaus" and the "Aucto de la Iglesia" of Juan Timoneda*, 1933. An English translation of the work is included.
5. RONALD BOAL WILLIAMS, *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*, 1935.
6. GRAVES BAXTER ROBERTS, *The Epithet in Spanish Poetry of the Romantic Period*, 1936.
7. VERA HELEN BUCK (Ed.), *Four Autos Sacramentales of 1590*, 1937.
8. CARL ALLEN TYRE (Ed), *Religious Plays of 1590: Comedia de la Historia y Adoración de los Tres Rreyes Magos; Comedia de Buena y Santa Doctrina; Comedia del Nacimiento y Vida de Judas;* 1938.
9. EDMUND DE CHASCA, *Estructura y Forma en "El Poema de Mio Cid"*, 1955.

E D M U N D D E C H A S C A

Estructura y Forma en "El Poema de Mio Cid"

(HACIA UNA EXPLICACION
DE LA
IMITACION POETICA
DE LA
HISTORIA DE LA EPOPEYA CASTELLANA)

STATE UNIVERSITY OF IOWA PRESS
IOWA CITY, IOWA
U. S. A.

EDITORIAL PATRIA, S. A.
MEXICO, D. F.

Reproducción de "El Cid Campeador" de Anna Hyatt Huntington, por cortesía de la Hispanic Society, Nueva York

Copyright 1955
State University of Iowa Press

PRINTED IN MEXICO
IMPRESO EN MEXICO

IMPRENTA Y OFFSET

La Impresora Azteca, S. de R.L. Calz. del Obrero Mundial, 867. México, D.F

PQ6003
I7
no 9

ABREVIATURAS

EC	*La España del Cid.*
HR	*Hispanic Review.*
MP	*Menéndez Pidal.*
NRFH	*Nueva Revista de Filología Hispánica.*
PMC	*El Poema de Mio Cid.*
PQ	*Philological Quarterly.*
RFE	*Revista de Filología Española.*
RFH	*Revista de Filología Hispánica.*

State University of Iowa
LIBRARIES

INDICE

Capítulo I

Pág.

Madurez de Arte en el Mester de Juglaria 15

Maestría Narrativa en el romance y en la epopeya. —La Crítica ante el "Poema de Mio Cid".

Capítulo II

Un concepto de estructura 23

Estructura y sensibilidad.—Forma y sentido.—Creación y estilo.—Los elementos poéticos son inseparables.—La forma especial en obras individuales del género épico.—El tema.—Caracteres admirables del héroe.

Capítulo III

La disposición de la materia 30

Plan de Análisis.—La acción principal.—Incidentes y episodios.—El casamiento: ¿Acción principal o incidente?—"¡Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore!".—La relación entre el rey y el Cid constituye el fundamento de la estructura.—Vinculación de los incidentes.—El Cid y sus enemigos. —Las hijas del Cid.—Jimena.

Capítulo IV

Procedimientos artísticos en el Poema de Mio Cid 49

Variedad.— Disposición de las Acciones.— Variedad del Movimiento.— Rápida enumeración de los lugares para sugerir

Pág.

movimiento.—El tiempo.—Movimiento dramático.— Presentación de los personajes.— Novedad.— Transiciones.— Espectación.— Medida.

CAPÍTULO V

El pensamiento y su medio: palabras 72

Parquedad del pensamiento.—Sentido formal de las palabras.— Los rasgos característicos del estilo.—El estilo ejemplificado por el empleo de los números: precisión.— Los números en el *Cid* y *la Chanson de Roland*.—"La Compaña del Cid creçe, e la del rey mengó".—Función no especificativa de los números.—¿Magia del tres?—Elementos escénicos y plásticos: su importancia relativa entre los elementos poéticos.—El paisaje.—Objetos, indumentaria. —El sombrero de Félez Muñoz.—La Barba del Cid.—Gestos.—Acierto en el empleo de procedimientos estilísticos convencionales.—La sobriedad: Rasgo característico del estilo en el Poema.

CAPÍTULO VI

Forma Heroica: Caracteres admirables del Campeador 102

Magnanimidad.— Bondad.— Don de gentes, moderación y mesura.— La treta de las Arcas de arena.— Lo mítico.— Realismo.— La pena del Cid.— Los ápices formales.— Las Cortes de Toledo: El efecto formal en sus grandes rasgos.— Las Cortes de Toledo: Explicación.

CAPÍTULO VII

Conclusión: El Cid es un verdadero héroe nacional 122

Sentido Político.—El sentimiento religioso.

Nota bibliográfica 134

Juicios en que se afirma la unidad del poema 137

APÉNDICE

Álora la bien cercada: Un romance modelo 147

A Paul Rogers

DEUDA

Quien se propone interpretar el Poema del Cid cuenta hoy con dos grandes ventajas: un texto correctamente establecido e inmejorablemente clarificado, y una auténtica reconstrucción histórica de la España del Cid. La labor que don Ramón Menéndez Pidal ha llevado a cabo en ambos casos, es la más distinguida y completa de nuestros tiempos. Sin ella serían imposibles trabajos como éste, en que intentamos estudiar el Poema *como obra de arte y considerar el problema que presenta como imitación poética de la historia.*

EDMUND DE CHASCA.

I

Madurez de arte en el mester de juglaria

Maestría narrativa en el romance y en la epopeya.—Abundan los estudios estilísticos sobre obras escritas durante nuestra época letrada; pero son pocos los de obras populares procedentes de la tradición oral.[1] Sin embargo, no puede caber ninguna duda

[1] No desatendemos la advertencia de Menéndez Pidal, sobre la coexistencia de una tradición oral y una tradición escrita, como consta en las palabras de las estrofas 1,626 y 1,629 (V. pág. 18) del *Libro de Buen Amor*, donde el Arcipreste dice que espera que otros poetas pongan enmiendas y adiciones a su trabajo. «Las palabras del *Libro de Buen Amor*... —observa Menéndez Pidal (*Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, pág. 446)— refiriéndose a futuros arreglos que habrían de ser hechos por un trovador profesional, nos dicen que el Arcipreste sabía muy bien que además de la tradición oral en que el pueblo refunde una obra por medio de variantes espontáneas, únicas que conocen y admiten los críticos, hay una tradi-

sobre la excelencia artística de los mejores ejemplares de la poesía popular. Don Ramón Menéndez Pidal asegura que el arte de las afortunadas obras del Romancero es un arte maduro, y que «sería desacertado que viésemos [en ellas] operaciones primarias de la imaginación y de la sensibilidad».[2] Como ejemplo destacado cita el maestro el romance de *Álora la bien cercada,* aunque sin analizar la forma maravillosa de la composición.[3] Se limita a observar que «lo que en los 40 versos escasos de este romance puede parecer espontaneidad narrativa emocional, revela intencionado estudio y mucha madurez de arte».[4]

En cuanto al magno género épico castellano, basta el único monumento que de él nos queda íntegro, el *Poema de Mio Cid,* para demostrar una adelantada maestría en el arte narrativo.

En sus mejores momentos, ni la epopeya ni el romance reflejan, pues, un arte primitivo. Sencillo, sí, pero no simple, aunque su sencillez sea engañosa.

cionalidad escrita, cuyas variantes, por reflexivas y meditadas que sean, tienen igual naturaleza que las de la tradición oral: éstas y aquéllas se engendran por el sentimiento de la impersonalidad del arte, y nacen de una tensión poética o creadora que invade al que transmite una obra popular, tensión bien opuesta a la pasividad respetuosa que preside a la transmisión erudita».

Empleamos simplemente la denominación *tradición oral,* porque el estilo de sus géneros, ya provengan sus rasgos característicos de la tradición escrita u oral, es, debido a la tensión de que habla Menéndez Pidal, un estilo popular y no libresco, dirigido directamente al oído. El poeta anónimo que pone en limpio un cantar o un romance, tiene siempre presente al auditorio vivo y al individuo que va a recitar o cantar. La "tensión poética" es precisamente la que produce las exigencias del oyente. Sobre esta relación telepatética entre poeta y oyente, véase Alfonso Reyes, *La experiencia literaria* (Buenos Aires, 1942), págs. 10 y ss.

2 MP, "Poesía tradicional en el romancero hispano-portugués", en *Castilla, la tradición y el idioma* (Buenos Aires, 1945), pág. 50.

3 V. el Apéndice I, "Álora la bien cercada: un romance modelo". Nos ha parecido pertinente añadir a nuestro análisis de un ejemplo de la epopeya, otro de un ejemplo del romancero.

4 MP, *Castilla,* pág. 52.

Ingenuo a veces, pero nunca pueril. La *"carencia de arte"* ("they are artless but not without art")[5] es sólo aparente. Si muchas veces los versos se estropean al rodar de boca en boca, otras tantas los perfecciona la transmisión oral.[6]

Alfonso Reyes se burlaba, con razón, de la teoría romántica que pretende explicar la poesía popular como una espontánea creación colectiva.[7] No hay tal *"ráfaga wolfiana"*. Aun en el caso de los romances que "nacen al coger los trigos", celebrados por Lope en *Con su pan se lo coma*, e inspirados por la tensión creadora que se produce entre el improvisador y sus oyentes, el papel que hace el poeta anónimo indivi-

5 George Tyler Northup, *Introduction to Spanish Literature* (Chicago, 1925), pág. 219.

6 Alfonso Reyes, *La experiencia literaria* (Buenos Aires, 1942), págs. 48-49, aduce un magnífico ejemplo de cómo "el pueblo" transforma una obra. «Entre los casos recogidos por Francisco Rodríguez Marín (*La Copla, Madrid*, 1910) —escribe Reyes— considérese este guijarro original, de autor artístico:

¿Tengo yo la culpa, dí,
que siendo la rosa tuya
llegue el perfume hasta mí?

«Y ahora, este canto rodado que nos devuelve el pueblo:

No tengo la culpa yo
que siendo tuya la rosa,
hasta mí llegue el olor.

«El pueblo ha comenzado por borrar la inflexión interrogativa, que quita ímpetu a la dicción o al canto; después ha sustituído la palabra culta "perfume" por la palabra corriente y moliente "olor"; por último, ha dado mayor énfasis al contraste, mudando "siendo la rosa tuya", por "siendo tuya la rosa"».

Lo contrario ocurre también: «Por supuesto, no hay que tener la superstición de lo popular. No hay que figurarse que es necesariamente preferible a lo culto. No hay que esperar que necesariamente mejore la forma culta el prohijarla. Todo puede suceder. Gutiérrez Nájera dice: "Entras al mundo por ebúrnea puerta". Y la gente ha dado en cantar: "Entras al mundo por alguna puerta", notorio disparate. Y aun hay quien diga: "por ninguna puerta". ¡Peor que peor!»

7 Reyes, *Experiencia*, pág. 47.

dual es básico. Gracias a las investigaciones llevadas a cabo desde 1779, en que el gran, aunque inédito erudito Rafael Floranes apuntó sus observaciones,[8] hasta su culminación en nuestros días, con la aparición de la obra definitiva de Menéndez Pidal, sabemos lo suficiente sobre el papel que desempeñaron los juglares españoles para subrayar la importancia fundamental del juglar particular, ya fuera éste el truhán que cantaba coplas por las calles, ya el poeta de aventajada posición social que entonaba cantares de gesta en los palacios de los reyes. Entre estos dos extremos había otras clases de juglares y tipos afines, pero, dentro de su variedad, todos compartían la función profesional de actuar ante un público. Muchos no eran meros ejecutantes, sino poetas.[9] Los recitadores tenían que ser competentes, bien en el canto, bien en el tañer de instrumentos, o en ambas habilidades a la vez.[10] Y los poetas creadores tenían que

8 Rafael Floranes, "Orígenes de la poesía castellana", *Revue Hispanique*, XVIII (1908), págs. 343-431. Véase el § 76, "Sobre las memorias más antiguas de la poesía vulgar castellana". Las observaciones de Floranes se publicaron más de un siglo después de la muerte de su autor, gran erudito, «que yace enterrado bajo la mole inédita de sus obras». Estas son las palabras de Menéndez y Pelayo, puestas en la advertencia preliminar a las observaciones de Floranes. Estas no constituyen un trabajo sistemático, sino un manojo de apuntes escritos en las márgenes del ejemplar que Floranes poseyó de la colección de *Poesías castellanas anteriores al siglo* XV, de Tomás Antonio Sánchez. Floranes murió en 1781, y debió escribir sus observaciones sobre el libro de Sánchez muy poco tiempo después que se publicó en 1779.

9 MP, *Poesía juglaresca*, pág. 53.

10 Menéndez Pidal (*Poesía juglaresca*, págs. 26, 36, 45, 46, 55, 60, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 74, 81, 103, 104, 116, 117, 118, 120, 137, etc.) ha reproducido en su libro sobre la poesía juglaresca muchas ilustraciones de *Las Cantigas de Santa María* y de otros manuscritos medievales, en que aparecen distintos tipos de juglares y algunas juglaresas, cada uno con su instrumento: trompa, albogue o albogón; tambor y tamborete; vihuela de arco, vihuela de péñola y vihuela de rueda al son de la cual se cantaban las gestas; rota; canón entero y medio canón (especie de cítaras); rabel y laúd; órgano de mano, y otros.

ser competentes en su *mester de juglaría.* Esto suponía una maestría mayor de la que a tales poetas les concedía el jactancioso autor del *Libro d'Alexandre,* cuando hacía alarde de su *curso rimado* y sus *sílabas cuntadas.* El éxito del juglar-poeta dependía no sólo de dominar la versificación popular, sino de ser buen manejador, tanto de los procedimientos estilísticos y poéticos consagrados por la tradición, como de los de su invención propia. Por un lado, la ejecución musical y, por otro, la composición poética, exigían, pues, primero, talento natural y, después, la aplicación de este talento al servicio de un arte más o menos establecido. Los poetas anónimos que, a través de varios siglos, desempeñaron su papel de entretenedores y educadores, heredaron una tradición profesional. Sólo dando la debida importancia a los cultivadores individuales de esta tradición, comprenderemos con la necesaria exactitud el término *poesía tradicional.*

En cierto sentido, la obra poética sí fué un producto colectivo, ya que el autor original dió por supuesto que otros juglares alterarían su creación. El Arcipreste de Hita, poeta juglaresco hasta la médula de los huesos, representa a todo su gremio cuando dice:

...é con tanto faré
Punto á mi librete; mas non le çerraré.
(1626)

Qualquier ome, que l' oya, sy bien trobar sopiere,
Puede más añedir é enmendar si quisiere.
Ande de mano en mano: qualquier que lo pediere.
como pella las dueñas tómelo quien podiere.
(1629)

Este *pelotear,* como ya observamos, sirve lo mismo para estropear que para perfeccionar. Las modifi-

caciones acertadas muchas veces representarían una callada censura o una colaboración del público. El juglar, que se gana la vida actuando ante este público, tiene que complacerle. La tensión que resulta de su relación profesional con sus oyentes sensibiliza su gusto, al tono del de éstos, determinando indirectamente lo que se ha de quitar, lo que se debe añadir, lo que es preciso cambiar. En la poesía tradicional hay que tener presente, pues, tanto al juglar individual, que, a pesar de su actitud impersonal, es, sin embargo, una persona; es decir, tanto al artista consciente de su arte y técnicamente competente, como a su público, árbitro final.

La importancia del juglar como artista resalta sobre todo en una obra tan extensa, compleja y trabada, como el antiguo *Poema del Cid.* En él sentimos continuamente la presencia creadora del juglar de Medinaceli. Pero, sin embargo, no dejamos de percibir al mismo tiempo, la colaboración pulidora de otros que *bien trobar sopieron,* junto a la callada del público. La triple tensión artística entre poeta original, juglares refundidores, y oyentes, produce obras tradicionales tan dignas de la crítica analítica como las de los artistas literatos de nuestra edad libresca. Pero, ninguna tan digna de un estudio de esta naturaleza como la compleja construcción del incomparable *Poema de Mio Cid.*

La crítica ante el "Poema de Mio Cid".—Casi todos los juicios sobre la estructura del Poema han sido enunciados incidentalmente, como parte de una crítica ecléctica que abarca, en menor o mayor grado, consideraciones de distintas clases: formales, estilís-

ticas o históricas. Sus autores no analizan minuciosamente la forma y sentido de la obra, ni pretenden hacerlo. Dos críticos, Kullmann[11] y Huerta,[12] se han propuesto seguir un método formal, pero sin lograr del todo su propósito, por juzgar muchas veces lo poético, según un criterio extrapoético, y por examinar los elementos que forman el conjunto —acción, personajes, estilo— aislados los unos de los otros, no relacionados con el tema que los rige como principio unificador. En cambio, los magníficos ensayos de Dámaso Alonso y Pedro Salinas siguen otro criterio. El estudio de Correa, que se dirije principalmente al problema de la estructura, posée el mérito de demostrar que la acción principal, o sea, la que incluye a las demás, es la que se desenvuelve entre el rey y su vasallo; pero su concepto de esta acción obedece a generalizaciones históricas que no son del todo aplicables al Poema.[13]

Según otros críticos el Poema no es una epopeya típica: Northup[14] lo compara a una novela, Spitzer[15] lo denomina "biografía novelada" y Singleton[16] una combinación entre novela y epopeya. Pero ¿en qué modo se distinguen, en cuanto a la forma novela y epopeya? Estos tres escritores no resuelven la cuestión.

---

11 Ewald Kullmann, "Die dichterische und sprachliche Gestalt des *Cantar de Mio Cid*", *Romanische Forschungen*, LLV (1931), págs. 1-65.

12 Eleazar Huerta, *Poética del Mio Cid* (Santiago de Chile, 1948).

13 Gustavo Correa, "El tema de la honra en el *Poema de Mio Cid*", *Hispanic Review*, XX (1952), págs. 185-199.

14 George Tyler Northup, "The Poem of the Cid Viewed as a Novel", *PQ*, XXI (1942), págs. 17-22.

15 Leo Spitzer, "Sobre el carácter histórico del Cantar de Mio Cid", *NRFH*, t. II (1948), págs. 105-117.

16 Mack Singleton, "The Two Techniques in the *Poema de Mio Cid*", *RP*, t. V (1951-52), págs. 222-227.

Lo dicho basta para justificar nuestro propósito: formular un concepto de forma y estructura como procedimiento crítico, y exponer una explicación más o menos independiente.

II

UN CONCEPTO DE FORMA Y ESTRUCTURA

Estructura y sensibilidad.—Forma y sentido.—Creación y estilo

Ciertas expresiones gemelas, como *estructura y sensibilidad, forma y sentido, creación y estilo,* señalan para nosotros dos cosas: el aspecto total de una obra, es decir, la forma de su conjunto y el efecto que la síntesis de sus partes ejerce sobre el ánimo; refiriéndose el primer término de cada una de estas locuciones a la combinación ordenada de las partes, y el segundo, a su efecto, que constituye el valor definitivo de la composición, es decir, el sentido.

Así indicamos de una manera general lo que nos parece ser la significación de las expresiones cita-

das; pero hay que definirlas más exactamente y con un sentido unívoco para que los fines de este análisis se cumplan.

Los elementos poéticos son inseparables.—El crítico americano, R. S. Crane, ha publicado recientemente un ensayo sobre la trama de *Tom Jones*[1] donde expone un concepto de estructura cuyo principio fundamental —la inseparabilidad de los elementos poéticos— es de aplicación general.[2] Este concepto es tan elemental que corremos el riesgo de incurrir en la pedantería de subrayar lo patente con excesiva solemnidad, al insistir con Crane, que es preciso darle a la palabra "estructura" (*plot*) una significación amplia que abarque los elementos constituyentes de la imitación poética —acción, personajes y pensamiento o idea— en lugar de la restringida que se limita a la armazón, artificio, o mecanismo, que sirve para enlazar las partes entre sí. Este segundo y generalmente aceptado concepto implica, según Crane, una noción parcial, puesto que no toma en cuenta sino el modo de disponer las acciones subordinadas para

1 «Entre todos los enredos construídos por novelistas ingleses, —declara R. S. Crane, el crítico que más penetrantemente ha estudiado la gran novela cómica de Henry Fielding (véase la nota siguiente)—, el de *Tom Jones* ha merecido las alabanzas más inequívocas». Descuella entre los juicios citados por Crane el de Coleridge: «¡Con qué maestría traba la fábula Fielding! Vaya si no creo que el Oedipus Tyranus, El Alquimista [de Ben Jonson], y Tom Jones no son los tres asuntos más perfectos que jamás se hayan inventado».

2 R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of 'Tom Jones' ", en *Critics and Criticism* (Chicago, 1952), págs. 616-647. En este importante libro colaboran con Crane y Richard P. McKeon varios discípulos de aquél: W. R. Keast, Norman McLean, Elder Olson, y Bernard Weinberg.

que formen la principal. Sin embargo, los personajes son agentes de estas acciones y constituyen por tanto un elemento esencial de la estructura. Considerados aparte de esta función, pierden su identidad artística para adquirir otra. Veamos cómo se produce esta idea en el caso del *Poema de Mio Cid.*

Las relaciones del Cid con su mesnada, por ejemplo, pueden juzgarse en su perspectiva extra-artística como un fenómeno social del siglo XI; la personalidad del héroe como una ejemplificación de actitudes feudales; la descripción despectiva de ricos hombres como los Infantes de Carrión y el Conde García Ordóñez, por una manifestación del espíritu democrático, típicamente castellano, del juglar. Estos aspectos de la obra como producto de su tiempo no tienen que ver con la forma, sino que son un aspecto histórico de la concepción artística. El hecho de que el *Poema de Mio Cid* refleje ciertos sucesos y hechos históricos con tanta fidelidad, ha determinado a algunos críticos a tenerlo únicamente por una crónica rimada. Pero el Cantar castellano es, a pesar de todo, el más poético de los cantares de gesta europeos, si por *poético* entendemos el efecto total de la fábula como creación y la acertada disposición de todos y cada uno de sus elementos constitutivos para lograrlo. Los personajes principales del Cantar, trasuntos de sus modelos históricos, adquieren, por el hecho de ser agentes de una acción formal, un sentido ideal. Su pensamiento, dado a conocer por las palabras que dicen, y por las que el juglar dice acerca de ellos, cobra también un sentido especial que no deja de corresponder a las realidades históricas y sociales de la época. Pero el contenido poético es referible,

sobre todo, a las pasiones personales, al temple moral, de los personajes de una ficción.

La forma especial en obras individuales del género épico.—Usamos la palabra *forma* para señalar no sólo la configuración o estructura de un organismo, sino también la virtud que tiene el conjunto activo de sus partes, para ejercer por medio de su materia —las palabras— un efecto sobre el oyente o lector.[3] Como se ve, atribuimos la causa formal a la causa material ya que una forma no cobra sentido si no se siente. Por supuesto, hay que distinguir la forma en las artes plásticas, que se percibe más o menos *de una vez,* y la forma en las artes literarias, que se percibe *progresivamente.* Estas las denominamos artes temporales, porque necesitan tiempo para desenvolverse. En las artes plásticas la proporción de las partes se percibe en el espacio; en las literarias, las fases de la narración o representación, o de la emoción lírica son fases consecutivas.

De un modo muy general la epopeya tiene la forma de su género, y de una manera muy particular, posee su forma privativa. El crítico debe observar, primero, lo particular de la obra que estudia, y, luego, situarla dentro de su género.

La distinción entre la forma genérica y la forma individual o específica puede observarse fácilmente en el caso de la tragedia. Toda tragedia clásica, como ejemplar de su clase, tiene la virtud de depurar las

3 Aunque sea tan útil la palabra *sentido* por su triple sugerencia —lo que se siente en el ánimo, lo que se siente con los sentidos, y lo que se quiere decir— no la empleamos exclusivamente ya que no sugiere la conformación de las partes de un conjunto.

emociones de lástima y de miedo que ocasiona; pero una tragedia individual logra este efecto por medio de una peculiaridad propia, debida al especial temple moral del héroe. Por eso la forma de una tragedia particular es inseparable de la personalidad esencial de su protagonista.

En la epopeya el poeta popular se propone despertar admiración por el héroe. Lo mismo si éste vive en un mundo antropomórfico como Ulises, Aquiles o Sigfrido, o en un mundo humano, como Rodrigo, sus potencias son siempre descomunales. Por eso, aun cuando el héroe épico se aproxime al de una tragedia, como en el caso de Rolando, su muerte, más que un suceso trágico, es un acto heroico que despierta tanta admiración como pueda inspirar compasión y terror.[4] Y aquí hay que advertir que la

[4] Véase el admirable libro de Sir Cecil Bowra, *Heroic Poetry* (Londres, 1952), págs. 75-76: «...rara vez se representan las calamidades que ocurren en la poesía heroica de un modo verdaderamente trágico. Lo que pasa en el *Rolando* o en *Maldon* o en los primeros yugoeslavos sobre Kosovo es, en efecto, un enorme desastre, pero no de la misma clase que los desastres en *Oedipus Rex* o en *El rey Lear*. Considérese primero, que cuando Rolando o Byrhtnorth perecen al fin de una tremenda lucha no sentimos la extrema desolación que nos hace experimentar una verdadera tragedia. El héroe se esforzará en vano; sus ejércitos serán vencidos; triunfarán sus enemigos; caerán todos en la red de un desastre ineludible ocasionado muchas veces por sus propias decisiones. Sin embargo, su muerte es, de todos modos, motivo de orgullo y satisfacción. No sólo sentimos que no han sacrificado la vida en vano, ya que han demostrado cómo debe comportarse un hombre al hacer frente al lance más grave de la vida; sentimos también que al buscar una muerte heroica ha hecho lo que debe, dada su condición, ya que quien ha matado a otros bien puede esperar el mismo fin. Hay más que justicia poética en esto; se supone que habiendo sometido sus facultades humanas a las pruebas más severas, no podrán menos de acabar por dar con algo que les supere y por eso es justo que quede vencido. Además, bien se puede dudar que las catástrofes de la poesía heroica despierten, por lo común, el miedo y la lástima. En efecto, ¿dan lástima Rolando o Lazar o los héroes de *Maldon* en sus postreras luchas? ¿No sentimos más bien que esto es algo formidable

distinción entre tragedia y epopeya es relativa y no absoluta, como lo prueba el maravilloso cantar francés citado, tan grávido de funestas premoniciones. En el caso —más típico— de un héroe triunfante como el Cid, no se duda un momento de que, al fin, va a vencer todos los obstáculos, porque es superior a ellos; es el plasmador de su propio destino, y no su víctima. Este héroe-modelo castellano supera, en condición moral, a los héroes trágicos de la épica y del teatro, pues éstos, humanamente propensos a algún pecado o falta, son causa de su propia destrucción: por ejemplo, Aquiles perece por su ira, Rolando por su orgullo, mientras que al Cid, su bondad total y su eficiencia absoluta le salvan de todo mal.

Ahora podemos ya definir más precisamente la forma y sentido del *Poema de Mio Cid,* mirando como punto de partida necesario el tema, cuyo desarrollo constituye un sistema de acciones admirables.

El tema.—Tiene la obra como tema el restablecimiento de la perdida honra del héroe. Empieza con el destierro de éste y termina con su triunfo jurídico en las Cortes de Toledo. Y todo lo que ocurre entre este principio y este fin contribuye al engrandecimiento progresivo de Rodrigo: le enaltece la serie de

y magnífico, algo que ellos mismos hubieran querido, "el fin glorioso de un tenebroso día"? Asimismo, ¿de veras tememos por ellos? Sí, sabemos que el riesgo que corren es terrible y nula la esperanza de que escapen a la muerte. Pero no tememos por ellos como por Lear en el yermo o por Edipo cuando empieza a comprender la terrible verdad. En efecto, cuanto más se acercan estos héroes a su funesto desenlace, tanto más nos hacen sentir admiración y orgullo, pues así es como deberían obrar en presencia de la muerte, sin la cual les faltaría la ocasión de demostrar plenamente su heroísmo».

victorias obtenidas desde Castejón hasta Valencia; le enriquecen los fabulosos caudales que estas victorias le proporcionan; los Infantes de Carrión, *"de natura tan alta"*, le honran al querer casarse con sus hijas aunque sea por la codicia de sus bienes; y, paradójicamente, su mayor deshonor, la afrenta de sus hijas, es la ocasión imprevista de su mayor honra, el segundo casamiento de las muchachas —esta vez con los Infantes de Navarra y de Aragón— que le hace familiar de los reyes de España.

Caracteres admirables del héroe.—A través de todos sus lances y trabajos, el Cid ejemplifica las más altas virtudes caballerescas: hombría, lealtad, religiosidad, cortesía, y sobre todo, moderación y mesura. De ahí que su comportamiento ejerza tan puntualmente en nuestro ánimo el efecto propio de la epopeya: la admiración. La virtud de producir este efecto está en la forma del Poema, que celebra la grandeza del héroe. Habiendo perdido la honra, el Cid la va recobrando a través de una serie de triunfos cada vez más resonantes. Siendo, como hemos dicho, la peripecia que los interrumpe ocasión del éxito más glorioso de todos: el segundo casamiento de doña Elvira y doña Sol.

Así delineamos a grandes trazos la estructuración de nuestra obra, es decir, el plan de la creación, sugeriendo a la vez de qué modo ejerce su virtud. Antes de analizar con más detención el efecto de esta virtud —lo que pertenece al fin de este estudio— conviene estudiar la disposición de la materia.

III

La disposicion de la materia

Plan de análisis.—Al analizar la disposición de la materia del Poema, examinaremos la trabazón de los incidentes y episodios dentro de la acción principal, las relaciones entre los agentes de la acción, y la creadora función del lenguaje.

La acción principal.—El sistema total de incidentes ocasionados por las exigencias de la honra del Cid constituye la acción principal. El factor determinante es la relación entre el rey don Alfonso y su vasallo, Rodrigo Díaz de Vivar. La acción principal es, por lo tanto, la que el agente principal, el Cid, lleva a cabo, para rehabilitarse, a través de dos

graves lances: el del destierro y el de la afrenta de Corpes. Esta acción no es simple, sino compleja, ya que comprende dos grandes sucesos de distinta categoría, si bien enlazados lógica, verosímil y forzosamente. Pero, antes y después del cambio que estos sucesos suponen, es constante el esfuerzo del personaje principal —el Cid— por reivindicarse, y no menos constante es el papel decisivo del rey, primero como señor personal y después como instrumento del estado.

Incidentes y episodios.—La acción principal consta de incidentes y episodios. Aquéllos son los sucesos que son indispensables para establecer una vinculación probable y forzosa entre el principio, el medio y el fin; éstos son los sucesos que convienen a los incidentes y que intensifican su efecto.

El casamiento: ¿acción principal o incidente?—Tomar un incidente, cualquiera que sea su importancia, por la acción principal equivale a confundir la parte con el todo. Milá sostiene que la acción principal del Poema es el casamiento y que todo lo demás es accesorio.[1] Sería más exacto decir que este casamiento es el más importante de los incidentes intermedios, esto es, de los incidentes que contribuyen al engrandecimiento del Cid y que entrelazan el medio con el principio y el fin. Si el desposorio fuera la acción principal, las otras serían parte de ella; y lo que ocurre, por el contrario, es

1 Véase la pág. 138.

que aquél se produce a consecuencia de la acción del Cid, ya que a no ser por los resonantes éxitos de éste los infantes de Carrión nunca hubieran gestionado el enlace. Además, realizado el matrimonio se hubiera terminado el poema, admitido que la acción principal sea la que incluye a las demás; pero, lejos de ello, la función de la boda es hacer posible precisamente la gran peripecia de la obra. Por eso, antes del casamiento se habla mucho de sus probables consecuencias funestas, y, después de verificado se especula también profusamente sobre quién ha tenido la culpa de ellas. En cambio, la representación de las bodas mismas se reduce a lo mínimo, a tres versos. Primero, estos dos:

ricas fueron las bodas en el alcaçer ondrado,
e al otro día fizo mio Çid fincar siete tablados
(2248-49)

Y, después, éste:

Quinze días conplidos en las bodas duraron
(2251)

El poeta nos añade que, después de esta quincena, los convidados comenzaron a marcharse, y menciona los ricos presentes que el Cid les regaló:

mantos e pelliçones e otros vestidos largos;
non foron en cuenta los averes monedados
(2256-57)

El hecho de mencionar "*mantos e pelliçones*" y otras prendas de lujosa indumentaria, suele señalar pompa y aparato; pero, en este caso, la intención del juglar es, evidentemente, demostrar la generosidad del Campeador:

ricos tornan a Castiella los que a las bodas llegaron

(2261)

Esta glosa de los versos anteriores demuestra, a mi juicio, que el juglar no quiso que se desviara nuestra atención del protagonista, aunque en la acción de que se trata los agentes inmediatos más importantes son, en realidad, sus hijas. El Cid domina el episodio de las bodas como domina casi todo el Poema. A los interesados, los novios y las novias, ni siquiera se les menciona.

El casamiento es, pues, la mayor honra que el Campeador ha logrado hasta ahora; honra que sus convidados, flor y nata de la nobleza peninsular, reconocen con su presencia y aceptando sus regalos. Desde el punto de vista de la estructura, reducir las bodas al mínimo de espectacularidad es un gran acierto, porque así resalta más su importancia como resultado culminante y forzoso de todo lo que ha ocurrido hasta entonces, y como ocasión de lo que va a ocurrir hasta el desenlace final. Las bodas son el incidente decisivo entre el principio y el fin e ilustran perfectamente la definición de *incidente* que hemos adelantado.

"¡Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore!"—Siendo el rey y el Cid los dos principales personajes de la acción, trazar las etapas de las relaciones entre ambos puede darnos una idea cabal del mecanismo estructural.

Debemos a Gustavo Correa un análisis de la hon-

ra en el *Poema de Mio Cid*,[2] sobre un solo punto del cual, a pesar de su importancia, no me encuentro del todo conforme. Nuestra diferencia se reduce a lo siguiente: ¿Es Alfonso un rey perfecto? ¿Es el Cid un vasallo perfecto? Correa contesta a ambas preguntas afirmativamente. Nosotros sólo podemos dar un sí inequívoco a la segunda.

No basta que el adjetivo *bueno* se emplee siete veces y *"ondrado"* cinco al referirse al rey, para establecer la perfección de este personaje.[3] Ni basta tampoco la sutil dialéctica de Leo Spitzer[4] para eliminar de aquel verso medular (*"¡Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore!"*) el inconfundible sentimiento anti-alfonsino y pro-cidiano que entraña, fundado en la mala opinión que los burgaleses tienen de la conducta real.

Es verdad que Rodrigo mismo no culpa de su desgracia a su señor (*"Esto me an buolto mios enemigos malos"* [9]; ni tampoco su mujer (*"Por malos mestureros de tierra sodes echado"* [267]); pero también es cierto que no conviene al perfecto caballero ni a los suyos inculpar al rey aunque haya

2 Correa, "El tema de la honra . . ." Ya estudió magistralmente la honra Pedro Salinas en su ensayo "El Cantar de *Mio Cid*, Poema de la honra", *Universidad Nacional de Colombia*, IV (1945), págs. 9-24. Correa no menciona este estudio. El método de Salinas es netamente formal, es decir, Salinas funda sus juicios en el Poema mismo; Correa hace lo mismo, pero además considera la obra como producto de su tiempo, fijándose acaso más en la patria grande europea que en la patria chica española.

3 Correa, pág. 189.

4 Leo Spitzer, "'¡Dios, qué buen vasallo si oviesse buen señore!'", *RFH*, VIII (1946), págs. 132-136. En este trabajo Spitzer expone su desacuerdo con el artículo de Amado Alonso, "'¡Dios, qué buen vasallo! Si oviesse buen señore'", *RFH*, VI (1944), págs. 187-191. Martín de Riquer suma su voz a la de A. Alonso y Spitzer en *Revista bibliográfica y documental*, III (1949), pág. 249. Riquer se inclina a la interpretación de Spitzer.

faltado. Como tampoco se permite una *franca* reprobación popular. Ésta puede, sin embargo, hacerse sentir *indirectamente*. El rey no tiene culpa nunca, pero ¡qué lástima que no sea tan perfecta su bondad como la de su vasallo!

En la compleja personalidad del Alfonso poético pueden observarse sin duda ciertos caracteres del rey ideal y genérico propio de la gran patria universal de la Edad Media. Pero debemos fijarnos, además, en el Alfonso local de la gesta y de la patria chica, en el rey leonés-castellano, acaso más leonés que castellano, y en el hombre de carne y hueso. Visto así, como un personaje complejo y no simple, es fácil resolver la aparente contradicción entre la oración *"si oviesse buen señore"* que sugiere que no era Alfonso un rey modelo, y el culto casi idólatra que se le rinde como representante de la realeza; culto que trasciende indirectamente del Poema entero, y que se precisa en forma inconfundible cuando el Cid se humilla ante el rey mordiendo la hierba del campo a orillas del Tajo. Pero, aun negándole al Alfonso del Cantar caracteres locales y presentándole como tipo cabal de su excelsa condición, la malquerencia inicial que tiene al Cid puede considerarse como síntoma de un defecto institucional. «La envidia, —afirma Menéndez Pidal— tenía en la sociedad de entonces extraordinario poder. Los acusadores al oído del rey alcanzaban durante ciertos momentos de los siglos XI y XII una increíble preponderancia en la vida política. Esos llamados 'mestureros' o 'mezcladores' (esto es, cizañeros), constituían una verdadera calamidad pública que

perturbaba hondamente la vida social en cuanto el rey flaqueaba por carácter débil o receloso».[5]

Sin duda su flaqueza fué lo que hizo que los contemporáneos de Alfonso le tuvieran por mal rey.[6]

---

5 MP, *La España del Cid*, (Madrid, 1929), pág. 295.

6 MP, *Castilla*, págs. 162-164. «¿En qué modo los contemporáneos sentían que él, Alfonso VI, por ellos conocido, no era buen señor, sabiendo como sabemos que fué un buen rey, un gran rey? Tres documentos de aquel tiempo acusan a Alfonso VI de *invidencia;* por ella no era buen señor; era *invidente*, "envidioso", o en sentido etimológico vidente adverso, que ve con malos ojos el mérito ajeno y trata de impedirlo. Y este rey invidente da oídos y apoyo a la turba de *mestureros* o delatores, a los *castellani invidentes*, como dice la *Historia Roderici*, y acaba por expulsar de Castilla al héroe, cuya superioridad le era molesta.

«Hoy nos parece que el no ser señor bueno Alfonso VI es independiente de ser buen rey, pero los contemporáneos veían muy relacionados esos dos términos. Veían que el conquistador de Toledo fué ciertamente un rey glorioso, pero que no lo fué durante todo su reinado. En un primer período, que dura catorce años, Alfonso realiza un momento brillantísimo del Imperio leonés: conquista a Toledo, somete a todos los reyes de Taifas; su autoridad y poder, reconocidos por Aragón y por Barcelona, están a punto de dar un gran avance a la reconquista. Durante nueve años honra al Cid aunque no le quiere emplear en las grandes empresas, para las que le daban crédito sus gloriosas campañas cuando había sido vasallo de Sancho II: es que justamente esas campañas en pro de la unidad imperial hispana de hegemonía castellana, habían sido muy dolorosas para Alfonso y le causaban resentimiento invidente; por eso sobreviene el destierro. El Cid busca el perdón; lo obtiene varias veces; pero siempre el enojo del rey renace, y el destierro se hace perpetuo. El rey no quiere aprovechar a su invicto vasallo.

«A causa de esto la gloria imperial termina bruscamente con la invasión almorávide. Tras el desastre de Alfonso en Sagrajas, todos los reinos de Taifas vuelven la espalda al emperador leonés y dejan de rendirle tributos y obediencia. Los africanos traían un poder militar extraordinario, con una táctica nueva que les hace vencedores sobre Alfonso y sobre todos sus generales, en Sagrajas, en Almodóvar, en Jaén, en Lisboa, en Consuegra, en Malagón, en Uclés. Sólo el Cid sabe dominar el nuevo estilo de los guerreros africanos y sabe infligirles vergonzosas y aniquiladoras derrotas en Almuzafes, en el Cuarte de Valencia, en Bairén, en Murviedro; sólo el Campeador sabe ganar tierras de los almorávides, mientras Alfonso no hacía sino replegarse ante ellos. Pero Alfonso no tuvo la suficiente grandeza de alma para poder aprovechar a su invencible desterrado contra sus invencibles enemigos. *¡Dios qué buen señor si honrase al buen vasallo!*»

Esta actitud se refleja en el consabido verso 20.

Dada, pues, la opinión negativa que sus contemporáneos tuvieron del rey, según se refleja en el *Poema,* no podemos decir que aquél fuera un modelo con quien quepa igualar al Cid. Esto no convendría a la forma épica. No convendría, sobre todo, a la forma de nuestro Cantar, cuyo protagonista es un héroe modelo.

La igualdad entre el rey y el vasallo no consta en el Poema. Con razón o sin ella, el rey es siempre árbitro del destino de los suyos; nunca comparte su honra, sino que la confiere o la quita. Si tiene razón, el mérito corresponde a su realeza; si no, su realeza se deslustra un poco pero no se daña definitivamente. Como rey, Alfonso está a una altura inasequible para el vasallo; como ser humano, Rodrigo le supera.

Esta compleja situación queda comprobada en el texto del Cantar. La injusticia de Alfonso infunde un terrible respeto, y más cuando exige la colaboración colectiva para llevar a cabo su violento fallo. Cuando el Cid sale desterrado de Burgos bajo la negra nube del interdicto real, los burgaleses no se atrevían a ayudarle aunque amaban y admiraban al héroe, y aunque "*grande duelo avien las yentes cristianas*" (29) por su situación:

> *Conbidar le ien de grado, más ninguno non lo osava,*
> *el rey don Alfonsso tanto avie le grand saña.*
>
> (21-22)

Cabe suponer que al recitar o cantar estos versos el juglar indicaría con la voz que lamentaba que el rey fuera tan riguroso con quien no tenía culpa. Se siente en toda la cuarta tirada una humilde, resignada, censura popular, y, a la vez, la actitud común,

que acepta como absolutos los decretos reales por la excelsa dignidad que representa el rey, por su constituída autoridad, por el sagrado prestigio de su cargo — prestigio tan grande que hace ver aun los fallos aparentemente injustos como caprichos de la suerte, como esas misteriosas irregularidades de un mundo imperfecto.

La honra del Cid no llega nunca ni puede llegar a igual altura que la de su señor; ni siquiera cuando el segundo casamiento de sus hijas le hace pariente de reyes, porque la altura del trono es inasequible, como se ve por la cita aducida de *El libro de los estados,* de don Juan Manuel: «...et pues vos fablé fasta agora en el estado de los emperadores, que es el más honrado estado et mayor que puede ser en los legos, comenzarvos-he luego á fablar en el estado de los reys, que es el mayor que puede ser en pos el estado de los emperadores».[7] A Alfonso se le dieron ambos títulos, aunque más el de rey que de emperador.[8] La igualdad de honra entre rey y vasallo no es posible, pues, ni en sentido afirmativo ni negativo.

Aun en sentido negativo, el rey existe en un nivel superior, ya que si un vasallo es afrentado por su causa, la afrenta del rey es mayor, porque cualquier agravio se magnifica tocando a la persona real. Cuando, después de la afrenta de Corpes, envía el Cid a Muño Gustioz para que pida justicia al rey, el mensajero dice a Alfonso:

tienes [el Cid] por desondrado, mas la vuestra es mayor (2950)

---

7 Ed. Gayangos, Cap. LXXXIV. Correa mismo cita estas palabras en su artículo, pág. 188.

8 MP, *La España del Cid,* pág. 712.

y el rey le da la razón:

e verdad dizes en esto, tú, Muño Gustioz,
ca yo casé sus fijas con ifantes de Carrión;
fizlo por bien, que ffosse a su pro.
¡Si quier el casamiento fecho non fosse oy!
(2955-58)

Más tarde el Cid mismo le dice:

desto que nos abino que vos pese, señor
(3041)

y

por mis fijas quem dexaron yo non he desonor,
ca vos las casastes, rey, sabredes qué fer oy.
(3149-50)

Le incumbe al rey ser el instrumento de la justicia. Sólo por medio del proceso jurídico que él y nadie más es capaz de iniciar, puede adjudicarse la causa. Una afrenta, por parte de personas de "*natura tan alta*" como los infantes de Carrión, la cual indirectamente toca a la persona del rey, es una cuestión nacional. En las Cortes de Toledo quedan vindicados Rodrigo y también el rey, porque si éste compartió la deshonra de la afrenta, comparte también la honra de la victoria en el duelo judicial. En este sentido rey y vasallo sí son copartícipes en la honra y la deshonra, pero de modo distinto: el riesgo que corre la honra del Cid es infinitamente mayor que el que corre la honra de su protector. La victoria de los infantes hubiera comprometido al rey, pero no le hubiera destruído como a su vasallo. Semejante eventualidad, es, por supuesto, inconcebible. El derecho está tan claramente del lado de Rodrigo, los demandados son tan inferiores física y moralmente,

que nos consta con claridad de antemano quién va a triunfar. El proceso sirve principalmente para lucir la dignidad, la grandeza moral y el virtuosismo jurídico del héroe.[9] Según se desenvuelve la acción en la Corte, admiramos más y más la adquirida grandeza de un rey justiciero, tan distinto del invidente del primer Cantar.

En cierto sentido es el Cid quien honra al rey porque Alfonso se honra honrándole. Si el criterio para valorar la honra es el ingénito mérito humano y no el del nacimiento, es Rodrigo el verdadero objeto de homenaje y de respeto. En este poema de tan engañosa sencillez, pero de tan hondas ambivalencias, una de las más fundamentales es la que representa sutilmente dos zonas de valores: la de los personales y la de los políticos. Los burgaleses sienten con el Cid y le dan la razón porque la tiene según todo humano criterio; pero arraigadas costumbres les obligan a violentar sus caritativos sentimientos para cumplir con un decreto real a cuya autoridad —justa o injusta— deben rendirse. El perdón del rey, tan imprescindible para la restitución del héroe, puede verse como un formidable, un profundo tecnicismo. El perdón no se le puede negar al peticionario sin menoscabo del otorgador. Humanamente el *rey* es quien asciende al nivel del vasallo, más bien que lo contrario.

---

9 Véase págs. 115-120. También en *La España del Cid* (638-39): «El Cid era sabidor en derecho. Le vemos actuar como abogado en el monasterio de Cardeña, y como juez en Oviedo, capaz de citar las leyes góticas y de examinar la autenticidad de una escritura; le vemos sutilizar casuísticamente en la cuádruple redacción de una fórmula de juramento legal. Y el Cid de la poesía coincide con el de la realidad, alegando metódicamente sus derechos ante la corte de Toledo».

La relación entre el rey y el Cid constituye el fundamento de la estructura.—Un examen del aspecto estructural de la relación entre Alfonso y Rodrigo confirma lo asentado.

La línea divisoria entre las dos grandes partes del Poema corresponde al momento en que la posición relativa de rey y vasallo cambia sutilmente; a saber, cuando el Cid deja de ser peticionario y Alfonso se encuentra en una situación defensiva. Este cambio ocurre precisamente en el medio del Poema, en el verso 1892, a veintisiete versos justos del centro matemático, cuando el rey Alfonso dice en su soliloquio:

Del casamiento non sé sis [el Cid] abrá sabor.

El rey, pues, está temiendo que a su vasallo no le vaya a gustar lo que él ha dispuesto. Y con razón. Porque Rodrigo nunca deja de mostrar su displicencia en relación con el proyectado casamiento antes de que se verifique; y, después, se excusa siempre de él y le echa la culpa al casamentero.

¿Cómo llega el monarca a encontrarse, inadvertidamente, en la situación inferior a la de su vasallo, que expresa gráficamente el verso *"la conpaña del Çid crece, e la del rey mengó"*? (2165).

El primer paso de esta transición es el cambio del ánimo real para con el desterrado, el cambio que hace posible el perdón. Pero este perdón no es resultado de una magnánima benevolencia. El carácter y la habilidad del Cid le han ganado un éxito tan imponente que Alfonso no puede menos de reconocerlo.

La actividad respectiva de Rodrigo y el rey se desenvuelve en dos planos: la de aquél, activa y

volitiva, en el primer término de la escena; la de éste, pasiva, en el fondo. Sólo la acción que origina el Poema, el destierro del vasallo, es iniciada por el rey. Después del destierro es el Cid quien inicia las acciones y el rey el que reacciona. Y este sistema de acciones y reacciones progresa en tres etapas que corresponden a las tres gestas guerreras de los primeros dos cantares: la acción de Castejón, la de Alcocer, y la de Valencia. Después de cada victoria el Campeador manda un regalo al rey, pudiendo tasarse la importancia de la victoria por el valor y tamaño del regalo: primero, treinta caballos, después ciento, y al fin doscientos, con una adehala de treinta palafrenes y treinta caballos corredores. La ojeriza del rey va disminuyendo con cada *presentaja,* no sólo por lo que significan materialmente, sino también por la honra que granjean al héroe. Con la derrota de las invasoras huestes almorávides después de la toma de Valencia, ya ha hecho el Cid todo lo que puede hacer por sí mismo, y esto es mucho más de lo necesario para forzar el perdón del rey. El premio real que acompaña al perdón, el proyectado matrimonio, trae consigo funestas consecuencias que Alfonso deplora y que le obligan a colocarse en una posición defensiva respecto a su vasallo. Nuevamente es el monarca el instrumento —aunque no la causa— de su deshonra; pero con la diferencia que primero lo fué queriéndole mal, dando oídos a las cizañas de los *malos enemigos* y haciéndole un gran daño intencionalmente; mientras que ahora, queriéndole bien, deplora sinceramente el daño que le ha hecho sin pensarlo. Y hay otra diferencia todavía más significativa: el Alfonso que decretó el destierro

se identificó con las fuerzas del mal, representadas por los mestureros, a quienes apoya manifestando el aspecto menos glorioso del poder arbitrario que le confiere su cargo; en cambio, el Alfonso que dispuso el casamiento con buenas aunque malogradas intenciones, recusa a aquellas fuerzas y las somete a la justicia poniendo en juego el aspecto más glorioso de su majestad. Esta discrepancia en su posición moral altera profundamente las posibilidades que tiene el monarca para reparar el daño. La honra del Cid ya no depende exclusivamente de la voluntad arbitraria de su señor. Una autoridad superior a la real, la de la ley, debe dar su fallo sobre la segunda deshonra. Pero, al mismo tiempo, esta autoridad no puede funcionar de hecho sin la promulgación del monarca, ya que es él quien puede convocar o no las Cortes y quien puede otorgar o negar las peticiones de las partes durante el litigio. Dependiendo, pues, el Cid de Alfonso para que se le administre justicia, éste ejerce todavía un poderoso arbitrio sobre el destino de aquél; pero su autoridad no es ya la caprichosa del que escuchó a los mezcladores, sino la impersonal de la institución monárquica. Una fea *invidencia* impulsó al Alfonso que decretó el destierro. El de las Cortes se ha convertido en un intachable cumplidor de su deber. El rey invidente se ha convertido en el rey justiciero.

Sin embargo, no cabe asignar al Alfonso de la primera fase el papel de enemigo, ni al de la segunda el de partidario del Cid. El rey está por encima de todas las banderas. Su papel es el del destino que, primero, frunce el ceño y, después, sonríe. Lo que ocurre es que este agente abstracto obra por mediación de un

ser humano, quien, por motivos humanos, favorece al principio las fuerzas del mal. Queda, pues, justificado en cierto modo el sutil juicio del mismo Spitzer cuando dice que «el vasallo es bueno, el rey es bueno...; lo que falta es la adecuada relación de buen vasallo a buen señor, por imperfección de la vida humana, que no es precisamente una vida paradisíaca».[10] Creo que aún es posible añadir algo a esta opinión. La bondad del rey es relativa, la del Cid absoluta. Aquél ejemplifica la norma de su categoría; éste supera la suya. Por eso la posición de Alfonso es moralmente inferior a la de su vasallo. Y, sin embargo, su realeza le permite regir arbitrariamente el destino del Cid y de los suyos. Aquí es donde está el dramatismo profundo, la tensión psicológica, del Poema: arbitrariedad institucional contra grandeza moral individual; aquélla imponiéndose a ésta por medio del destierro; ésta triunfando de aquélla mediante un trascendente éxito material y moral.

Lo dicho, o algo próximo a lo dicho, constituye la acción principal. Examinemos ahora la función de los incidentes que la forman.

Vinculación de los incidentes.—Son éstos el destierro, el casamiento y la afrenta de Corpes. El móvil del Cid para reivindicarse por medio de la serie de victorias de Castejón a Valencia, es el deseo de lavar la deshonra ocasionada por el destierro; el fracaso del casamiento por el carácter vil y cobarde de los yernos ocasiona la afrenta de las hijas. La afrenta conduce al desenlace en las Cortes de To-

10 Spitzer, *NRFH*, II, pág. 110.

ledo. En todos estos incidentes los personajes son representantes de los bandos contrarios.

El Cid y sus enemigos.—Como el protagonista es un héroe modelo, conviene resaltar su bondad haciendo que sus adversarios —los Infantes de Carrión— sean del todo malos. Estos representan, como ha notado Spitzer, las fuerzas del mal que un destino irónico, representado por el rey, desencadena contra el héroe en la segunda mitad del Poema, donde se dramatiza el choque entre el protagonista y sus contrarios. Este conflicto no se plantea aún claramente en la primera parte, donde el interés dramático lo proporciona la discordia entre el rey y su vasallo; pero se sugiere cuando el Cid dice, *"esto me an buolto mios enemigos malos"* (9), y Jimena: *"Por malos mestureros de tierra sodes echado"* (267). Sin duda uno de estos mestureros era el Conde García Ordóñez que formaba con los Infantes de Carrión, de la familia de los Beni Gómez, el bando hostil al héroe. Por lo tanto, el primer lance, el del destierro, es ocasionado también por las fuerzas del mal, por los cizañeros que, llenos de odio y envidia, acusaron sin razón al intachable Campeador.

En la segunda mitad, el choque de las fuerzas contrarias es menos sutil, más dramático; y la acción que lo motiva, la más violenta y desgarradora de todo el Poema: la afrenta de Corpes. Aquí, la maldad monstruosa de los yernos se opone a la indefensa inocencia de sus esposas. Y después, cuando el buen padre afrentado y sus retadores se encaran con los ofensores en la Corte, el bien triunfa sobre el mal, y se premia al paladín de la virtud con un galardón

propio de un cuento de hadas: el segundo casamiento de las hijas, cada cual con su príncipe azul.

Las hijas del Cid.—Como causantes de la acción las hijas del Cid sólo ceden en importancia a su propio padre, al rey y a los mestureros. En primer lugar, porque, una vez que el rey ha privado de su honra al Campeador, uno de los móviles que determinan su conducta es el anhelo de casar honrosamente a las jóvenes:

> *Plega a Dios e a santa María,*
> *que aun con mis manos case estas mis fijas*
> (282-82b)

y en segundo, porque, cuando el casamiento fracasa y los yernos maltratan a sus esposas, esta conducta es la que determina el desenvolvimiento de la última parte del Cantar.

Excepto una sola vez, siempre que estas muchachas aparecen en el Poema, lo hacen con una presencia muda: primero como niñas tiernas ("*iffantes son e de días chicas* [269 b]"); después, como novias que, al partir con sus malvados esposos, se llevan consigo las telas del corazón paterno; más tarde, sufriendo con una dignidad y un estoicismo sublimes los azotes y espolonazos de sus esposos; y, al fin, como princesas de un cuento de hadas. Sólo en una ocasión habla brevemente una de ellas, doña Sol, cuando en el robledal ruega a los esposos que les corten las cabezas con las dos espadas que tienen, Colada y Tizona. Ni un grito, ni un gemido, ni un ruego lastimoso. Sólo la tremenda ironía de aquella súplica, y la orgullosa advertencia:

si nos fuéremos majadas, abiltaredes a vos
(2732)

Jimena.—En cuanto a las relaciones entre Rodrigo y Jimena[11] no hay mucho que añadir al análisis de Salinas. El ensayo de este autor es el más sensible y penetrante que se ha escrito hasta ahora sobre la primera de las grandes masas arquitectónicas del Poema. Acaso el único reparo que se le pueda hacer sea el de que no relaciona su estudio con el tema esencial del Poema, la honra del Cid, ya analizado por él, dos años antes, en otro ensayo.[12] Salinas reduce su enfoque «a esa zona íntima donde los protagonistas son los sentimientos íntimos de los personajes».[13] Pero Jimena siente algo más que el dolor personal de la separación. A su manera típicamente femenina, comparte con su esposo la vergüenza social de la deshonra. Rodrigo la deja relativamente pobre, a merced de la generosidad del abad del monasterio de San Pedro de Cardeña, y a la de los caprichos del desavenido rey. ¿Qué dignidad podía tener una mujer, viuda por el destierro de su marido, dependiente de la caridad ajena y con dos hijas incasables, si su esposo fracasaba? El destierro duró tres años. Durante esta interminable espera, Jimena y sus hijas debieron de llevar una vida encerrada entre paredes monacales. Ni ellas se atrevían a comunicarse con sus amigos, ni los amigos con ellas por temor al ceño real. Todo esto lo sugiere el parco juglar cuando

11 Pedro Salinas, "La vuelta al esposo: ensayo sobre estructura y sensibilidad en el *Cantar de Mio Cid*", *Bulletin of Spanish Studies*, XXIV (1947), págs. 79-88.

12 Pedro Salinas, "El *Cantar de Mio Cid*, Poema de la honra", *Universidad Nacional de Colombia*, IV (1945), págs. 9-24.

13 Salinas, "Vuelta.....", pág. 80.

al reunirse Jimena con su esposo en Valencia, lo primero que le hace decir es: "*Sacada me avedes de muchas vergüenças malas*" (1596). Estas palabras identifican a Jimena con el drama político del Poema, y le hacen formar parte integrante del tema.

Mucho se puede decir sobre cada uno de los otros personajes. Por ahora remito al lector al análisis psicológico de Dámaso Alonso.[14]

[14] D. Alonso, *Ensayos*, especialmente los párrafos sobre "Variación de las almas" (pág. 83); "El humor" (pág. 90); y "Los héroes" (pág. 99).

IV

Procedimientos artisticos en el Poema de Mio Cid

Sería desacertado plantear aquí la cuestión de si los procedimientos artísticos de una obra maestra importan menos que la materia que forman. Un gran asunto exige un éxito rotundo en la técnica literaria para que creación y estilo constituyan una síntesis cuyos elementos sean tan inseparables como la forma lo es de la sustancia plasmada. Observemos ahora la maestría que demuestra nuestro poeta en el empleo de algunos de estos procedimientos.

Variedad.—La variedad fundamental del Poema proviene del contraste entre lo que Américo Castro llama la experiencia sensible y la experiencia moral.[1]

[1] Castro, "Poesía.....", pág. 23.

En términos generales, este contraste se advierte entre la primera mitad, que expone una acción militar, y la segunda, donde se desarrolla una acción jurídica. En ambas partes coexisten los dos tipos de experiencia señalados por Castro, pero su importancia relativa se invierte. En la primera parte se destaca una gran victoria moral en medio de tantas victorias militares: la negativa del Cid a lidiar con su señor; en la segunda, mientras una crisis moral detrás de otra embargan el ánimo del héroe, continúan en el fondo los sucesos militares.

Cada una de las dos partes marca, además, una curva creciente que culmina con un notable punto brillante y con su propio efecto aparatoso: en la primera, la acción alcanza su ápice con la batalla contra Yúçef, la cual, más que una demostración de la pericia militar del Campeador, como las otras, es un espectáculo presentado para demostrar a Jimena *"cómmo se gana el pan"*; la acción de la segunda culmina en la Corte de Toledo donde, tanto el brío personal y la elocuencia del Cid y de los suyos, como la adquirida grandeza del rey, ofrecen un inolvidable espectáculo moral.

Los tres incidentes correspondientes a las masas arquitectónicas señaladas por Menéndez y Pelayo,[2] tienen, cada uno, distinta categoría. El destierro es un suceso político, la afrenta un lance familiar, y la Corte de Toledo un espectáculo jurídico. Dentro de esta variedad de las partes principales, se observa la de los episodios, cuya disposición está calculada para ensanchar el interés.

2 Marcelino Menéndez y Pelayo. *Tratado de romances viejos*, t. I (Madrid, 1903), pág. 347. Este es el t. XI de la primera edición de la *Antología de poetas líricos castellanos*.

También hay diferencias en las acciones militares importantes que corresponden a cada uno de los tres cantares. Con la descripción de la acción de Alcocer nos da el juglar una exposición casi profesional de la táctica y la estrategia cidianas; la batalla en la huerta de Valencia es, como ya hemos indicado, una exhibición de brío bélico; y la batalla contra Búcar tiene como fin principal destacar la cobardía de los infantes.

Esta variedad en las acciones se desenvuelve dentro de otra variedad del tono emocional. El primer Cantar es patético y bélico; el segundo, aparatoso y triunfal; el tercero, violento y dramático.

Por último, hay que notar el contraste entre las dos zonas de interés: la que Salinas llama la zona íntima, y la que nosotros denominamos la zona política. En aquélla se desenvuelven las relaciones personales del Cid y de su familia; en ésta, las relaciones políticas entre el rey y el vasallo.

Los contrastes indicados sirven para efectuar una diferenciación simple y aparente. Más dinámico y sutil es el contraste que se logra por medio de procesos que se desenvuelven en dirección contraria los unos a los otros. El principal de éstos es el analizado en la relación entre el rey y el vasallo. Dámaso Alonso por su parte ha examinado graciosamente el mismo proceso en las relaciones entre el Cid y sus yernos.[3]

Dentro de los grandes contrastes abundan los menores. Estos se pueden observar al azar hasta entre los hemistiquios de un verso individual.

---

3 D. Alonso, *Ensayos*, págs. 84-89.

Disposición de las acciones.—Entre las acciones dispuestas con mayor artificio, llaman la atención las dobles de tipo consecuente en las cuales la una es ocasión de la otra. Estas acciones forman un zig-zag a través de la primera mitad del Poema. Después de cada victoria importante, Alvar Fáñez, acompañado de un séquito cuantioso, emprende una larga marcha para presentar al rey los regalos del Campeador. A los tres grandes movimientos del Cid con rumbo general hacia el sureste (el primero a Castejón, el segundo a Alcocer, y el tercero a Valencia), corresponden tres movimientos de Minaya en dirección contraria, primero a un lugar indeterminado, después a Carrión, y por último a Valladolid. Mientras que el Cid sigue siempre adelante, con una sola interrupción, hacia Valencia, Minaya va y viene. A las tres grandes acciones guerreras corresponden, pues, tres aparatosas embajadas.

Variedad en el movimiento.—Cada cantar tiene su propio *tempo*: el correspondiente a una rápida marcha militar en el primero, el de una marcha triunfal en el segundo, y, en gran parte del último, el de una trágica cabalgata.

El movimiento sensible es a la vez simple y complejo, siendo el más simple el progreso desde Burgos hasta Valencia. Desde que el rey decreta el destierro, autorizando únicamente un corto plazo para que el Cid salga de Castilla, hasta tres años más tarde en que el Campeador toma Valencia, éste no se detiene nunca, sino para tender celadas, para sitiar, o para dormir brevemente, volviendo siempre a cabalgar de

nuevo *"al crebar de albores"*. Los dos sonidos que más a menudo se oyen son el cacareo matutino de los gallos, y el sonido de cascos, rítmico y regular en las marchas; estruendoso en las batallas. También se oyen los cascos como *leit motif* del Cantar del Destierro. Cabalgar, siempre cabalgar. El tema de la honra que se gana por sí mismo, tiene como melodía el sonido de cascos.

Rápida enumeración de los lugares para sugerir movimiento.—A veces, los lugares desfilan ante el lector con rapidez cinematográfica. El Cid y los suyos se tragan las distancias. Conforme la velocidad de su movimiento cobra ímpetu, crece el número de los que le siguen. El juglar sugiere este irresistible progreso con admirable parquedad de medios que se ciñe a enumerar los lugares de la ruta:

Salieron de Medina, e Salón passavan,
Arbuxuelo arriba privado aguijavan,
el campo de Taranz luégol atravessavan,
vinieron a Molina, la que Avengalvón mandava.
(1542-45)

En cuatro versos menciona cinco lugares que los jinetes apenas ven, tanta es la prisa que llevan. Cinco verbos de movimiento (salieron, passavan, aguijavan, atravessavan, vinieron) y tres adverbios (arriba, privado, luego) dan a la marcha la rapidez necesaria.

El movimiento es más veloz aún entre los versos 542 y 556. En estos quince versos, los caballos del Cid recorren más de cien quilómetros desde Castejón a Alcocer:

Vansse Fenares arriba quanto pueden andar,
trocen las Alcarrias e ivan adelant,
por las Cuevas d'Anquita ellos passando van,
passaron las aguas, entraron al Campo de Taranz,
por essas tierras ayuso quanto pueden andar.
Entre Fariza e Çetina mio Çid iva albergar.
Grandes ganançias priso por la tierra do va;
non lo saben los moros el ardiment que an.
Otro día moviós mio Çid el de Bivar,
e passó a Alfama, la Foz ayuso va,
passó a Bovierca e a Teca que es adelant,
e sobre Alcoçer mio Çid iva posar,
en un otero redondo, fuerte e grand;
açerca corre Salón, agua nol puedent vedar.
Mio Çid don Rodrigo Alcoçer cueda ganar.

Dentro de esta austeridad estilística el poeta subraya la prisa (*"quanto pueden andar"*, *"ivan adelant"*, *"es adelant"*, *"passando van"*, *"por la tierra do va"*). Pero no deja de indicar que también hacen alto (sin duda se detuvieron en más lugares que el señalado entre Araiza y Cetina, pero esta parada debe de haber sido la más quieta) ni que toman botín, ni que la suya no es una simple marcha sino una táctica militar (*"non lo saben los moros el ardiment que an"*). Y para dar amplitud a tan breve trozo, este juglar, maestro del estilo, incluye todavía dos detalles topográficos que convierten lo que podía haber sido únicamente una representación cartográfica, en una representación pictórica, en un paisaje de horizontes concretos, dominado por un centro plástico de interés: *"un otero redondo, fuerte e grand"*. Lo podemos tocar con las manos. El otro detalle (*"açerca corre Salón, agua nol puedent vedar"*), además de su contribución escénica, sugiere un esencial aspecto práctico.

No siempre hay que andar con tanta prisa, sin embargo:

quando vió el caboso que se tardava Minaya,
con todas sus yentes fizo una trasnochada;
dexó el Poyo, todo lo desenparava,
allén de Teruel don Rodrigo passava,
en el pinar de Tévar Roy Díaz posava;
todas essas tierras todas las preava,
a Saragoça metuda là en paria.
(908-15)

La demora de Minaya retarda un poco el movimiento del Campeador. La serie de verbos en tiempo imperfecto sugiere que el Cid, esperando que pronto se le reuna su sobrino, sigue su camino de conquista con menos apuro. Esto, por supuesto, es la excepción.

En cambio, los otros dos citados (1542 y 542-556) no son casos aislados. Desde que el Cid sale de Burgos hasta que acampa sobre Alcocer, el cabalgar es casi continuo, y los múltiples lugares del camino son especificados con la precisión de un horario.

El tiempo.—El movimiento en el tiempo es inseparable del movimiento en el espacio. En nuestro Poema se siente el tiempo en su aspecto más inmediato y real: el transcurrir de cada día:

el dia es exido, la noch querié entrar.
(311)

El tiempo en el Cantar es un fenómeno de la existencia cotidiana; se compone de los repetidos amaneceres y anocheceres y de los días y las noches. Los días son para hacer:

En Castejón todos se levantavan,
abren las puertas, de fuera salto davan
por ver sus lavores e todas sus heredanças.
(458-60)

Las noches son muy cortas. A veces se vuelven al revés las noches y los días:

Andidieron de noch, que vagar non se dan
(434)

Después de aguijar "*quanto pudo a espolón*" (233) toda la noche, llega a San Pedro de Cardeña para despedirse de su familia cuando

apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores
(235)

Los gallos de madrugada con su estridente cacareo señalan la urgencia del Campeador y de los suyos. Raquel y Vidas no se apuran lo suficiente para satisfacer la impaciencia de Martín Antolínez, quien les dice:

mover ha mio Çid ante que cante el gallo
(169)

Así ocurre. Se trajina con urgencia porque

ya vedes que entra la noch, el Çid es pressurado
(137)

Repasemos los sucesos de esta noche tan crítica: desde la glera de las afueras de Burgos donde los castellanos han tenido que acampar, manda el Cid a Martín con su recado. El mensajero vuela:

Martín Antolínez non lo detardava,
passó por Burgos, al castiello entrava,
por Raquel e Vidas apriessa *demandava.*
(96-98)

Hecho el negocio, los prestamistas y el burgalés montan sus bestias y llegan a galope a la glera (*"Martín Antolínez cavalgó privado con Raquel e Vidas"* [148-49]). Allí les recibe el Cid sonriendo y les entrega las arcas. Inmediatamente Martín y los cargados prestamistas vuelven a Burgos. Cinco escuderos ayudan a Martín a llevar los seiscientos marcos al campamento. El Campeador, en vez de ponerse en marcha, vuelve a Burgos inmediatamente para ofrecer sus votos en la Catedral de Santa María. Prometidas las mil misas en el altar de la virgen, emprende el Cid por fin su marcha nocturna a Cardeña para despedirse de su familia, mientras que Martín va a su casa de Burgos a despedirse de la suya. Y Rodrigo llega precisamente cuando *"apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores"*, (235) es decir, el momento que había previsto Martín Antolínez en el verso 169 cuando dice que *"mover a mio Çid ante que cante el gallo"*.

Los términos de tiempo suelen tener casi siempre límites exactos. Hasta para señalar un período indefinido emplea el juglar una vez la expresión corriente *"tres sedmanas"* (883).[4] En todo el Poema se nota esa puntual precisión en la especificación del tiempo. Pero esta regularidad resalta, más que en ninguna otra parte en el Cantar del Destierro, que puede compararse a un libro diario de tres años de la vida del Cid, desde que el juglar advierte que

> *los seys días de plazdo passados lo an,*
> *tres an por troçir, sepades que non más*
> (306-7)

[4] Véase la nota de Menéndez Pidal al verso 883, ed. clas. cast.

hasta la conquista de toda la región de Valencia; período que se resume en los tres versos de la tirada 71:

En tierra de moros prendiendo e ganando
e durmiendo los días e las noches tranochando,
en ganar aquellas villas mio Çid duró tres años.

Después de estos tres años transcurren dos más antes que termine el Poema. Verificadas las bodas poco tiempo después de la toma de Valencia, los infantes permanecen allí con sus mujeres "*bien cerca de dos años*" (2271). Añadiendo a estos dos años no enteramente cumplidos las siete semanas que el rey da de plazo para que se convengan las cortes después de la afrenta, y las tres adicionales para que tenga lugar el duelo judicial después de verificadas las cortes, podemos calcular que pasaron cinco años desde que el Cid salió de Burgos hasta que sus campeones le defendieron, reduciéndose a un lustro y a un solo destierro los tres lustros y los dos destierros de la historia. El período del único destierro que hay en el Poema, el motivado por las cizañas de los mestureros, corresponde a sucesos que históricamente ocurrieron en 1081; la toma de Valencia corresponde a sucesos culminantes que en la historia ocurrieron en 1094, durante el segundo destierro. Por lo tanto, el tiempo de la acción del Poema no pertenece a lo que ocurrió históricamente, sino que es el que debió transcurrir poéticamente.

Movimiento dramático.—Los procesos psicológicos representan una progresión en la esfera de lo afectivo y constituyen el movimiento dramático. Son

también simples o complejos. Fijándonos primero en los simples, descubrimos, por ejemplo, un progreso en la manera de sentir de Rodrigo. Al principio su confianza no es tan completa como al final. Al salir de Castilla dice:

non sé si entraré y más en todos los míos días
(220)

y, al despedirse de Jimena

agora nos partimos, Dios sabe el ajuntar.
(373)

Al principio también *"llora de los sos oios"*; pero estas lágrimas cesan pronto y van siendo reemplazadas por sonrisas. También hay una gradación en la confianza del Cid. Hasta las primeras batallas de Valencia (la de la toma y la de la primera defensa), aunque no se muestra nunca desconfiado, se hace cargo de las dificultades que le esperan y jamás las menosprecia; pero cuando, después de numerosas victorias libra la batalla decisiva contra las huestes de Marruecos, el Campeador se porta ya como un caudillo convencido de su propia invencibilidad:

Venídom es deliçio de tierras d'allent mar,
entraré en las armas, non lo podré dexar;
mis fijas e mi mugier veerme an lidiar,
en estas tierras agenas verán las moradas cómmo se fazen,
Afarto verán por los ojos cómmo se gana el pan.
(1639-43)

Presentación de los personajes.—También puede ser considerada como una especie del movimiento la

manera de presentar los personajes, tanto los principales como los secundarios. La presencia continua y las continuas acciones del héroe forman el principal movimiento psíquico, y las apariciones intermitentes de los personajes secundarios, lo complementan (como en el caso de los partidarios del Cid) u ocasionan complicaciones dramáticas (como en el caso de sus contrarios).

Ya desde el principio, el poeta ha dado relieve a cada una de las acciones, perfilando claramente a las personas que las ocasionan, distribuyéndolas proporcionalmente y presentándolas con oportunidad. Resalta en la ejecución técnica la economía, es decir, la más útil disposición y colocación de las figuras. El juglar nunca las amontona, nunca las aporta con una abundancia que distraiga la atención dividiéndola entre varias personas, con menoscabo de una. Dentro de los primeros 1,307 versos, sólo nos presenta en acción, fuera de las figuras principales, a cuatro de los fieles guerreros del Cid, cada uno de ellos nítidamente diferenciado: Minaya Alvar Fáñez, el brazo derecho del Campeador, leal, pero también hombre de espíritu independiente que nunca vacila en dar consejos a su señor; Martín Antolínez, el *"burgales de pro"*, fidelísimo, travieso y listo; Pedro Bermúdez, quien se da a conocer más por sus actos, a veces impulsivos, que por sus palabras (611, 689 y ss.); y el Obispo don Jerónimo, clérigo batallador, tan *"entendido de letras"* como de *"pie e de cavallo mucho era arreziado"* (1291).

Cada uno de estos personajes secundarios merece ser bien conocido. Por eso el poeta los presenta en el momento preciso en que su condición especial se

luce más oportunamente: a Minaya cuando el abatido Cid necesita más el tónico de su optimismo; a Martín, cuando la precisión de engañar a los judíos exige astucia y agudeza; a Pedro Bermúdez, cuando su carácter impulsivo le hace desobedecer las órdenes del Cid en plena batalla contra Fariz y Galve, precipitando con sus primeros golpes una acción militar que, por su velocidad, brío y colorido, es la más interesante, si no la más importante del poema (véanse las tiradas 35, 36, 37); y al Obispo Jerónimo cuando, tomada Valencia, es preciso que el espíritu religioso de la reconquista se proclame como elemento importante de la política cidiana.

Novedad.—Un personaje cobra interés dramático si su intervención, siendo forzosa, parece una coincidencia feliz. Esta novedad puede lograrse, por ejemplo, rompiendo el hilo narrativo, es decir, saltando de una acción con sus agentes a otra acción con otros agentes, sin especificar todos los pasos que conducen de una acción a la otra. El oyente o lector los da fácilmente por su propia cuenta si la exposición del poeta ha sido tan suficientemente clara y sugerente que haga innecesario decirlo todo.

Transiciones.—Ejemplo sobresaliente de esta clase de salto es el que se produce entre las tiradas 100 y 101. El rey acaba de recibir la tercera y mayor "*presentaja*" del Cid: doscientos caballos. Este regalo desvanece el viejo resentimiento de Alfonso casi por completo. Cualquiera puede darse cuenta de que la reconciliación entre el desterrado y su

señor no puede demorarse mucho tiempo. La tirada 100 termina con estas palabras del rey:

todas estas nuevas a bien abrán de venir.

Luego, el juglar cambia de tema en la siguiente tirada:

D'iffantes de Carrión yo vos quiero contar.

Lo que nos cuenta es que estos infantes quieren caserse con las hijas del Cid. La transición es abrupta pero perfectamente lógica y forzosa. Al darnos cuenta de que los infantes codician las riquezas del Cid, comprendemos que es muy natural que aquéllos soliciten el matrimonio cuando las muestras de las riquezas adquiridas por el Campeador son más deslumbradoras, a juzgar, tanto por la magnificencia del regalo que manda el héroe, como por la buena voluntad que le muestra el rey.

Estas transiciones son sorprendentes dentro de la acción *narrada.* Pero interesan y conmueven más vivamente las *dramatizadas,* es decir, aquellas en que el juglar desempeña directamente el papel de uno o varios personajes. Entre estas sobresalen las del último Cantar. Aquí la táctica jurídica del Campeador en la serie de parlamentos en que expone su demanda confunde a sus contrarios. Los infantes esperan que el Cid reclame antes que nada la honra de sus hijas; pero lo que pide primero es que le devuelvan sus espadas Colada y Tizón. Esta es la primera sorpresa, y, para los infantes, la única agradable de la serie. Los alcaldes otorgan y los infantes no protestan porque creen que con esta concesión se dará por satisfecho el Campeador. Y en efecto, la alegría del Cid

al recibir las espadas devueltas parece confirmar la opinión de sus yernos:

alegrósle tod el cuerpo, sonrrisós de coraçón
(3184)

Luego, cambiando repentinamente de gesto, alza una mano y, tomándose la barba con la otra, jura por esa barba que *"nadie non messó"*, que *"assís* IRÁN VENGANDO *don Elvira e doña Sol"* (el subrayado es mío). Ante este doble ademán, ante el juramento, el giro sintáctico que he subrayado, y el nombre de las hijas, podemos imaginar que los infantes palidecieron, comprendiendo que habían caído en una trampa. La locución verbal compuesta con *"ir"* y el participio presente, al señalar el carácter gradual y progresivo de una acción, sugieren toda una serie de demandas venideras, y cobran una fuerte importancia estructural. Imaginémonos el alivio que habrían sentido los infantes si el Cid hubiera empleado el tiempo perfecto.

Hay una breve tregua antes del segundo golpe. El gesto del que juró por su barba se ablanda, cuando, al entregarle la espada Tizón a su sobrino, le dice con una mezcla de ameno buen hablar y pulida ironía cortesana a expensas de los despojados:

prendetla sobrino, ca mejora en señor

y luego, dirigiéndose a Martín Antolínez, le da la otra espada, Colada, porque sabe que si se ofrece la ocasión, ganará con ella *"grand prez e grand valor"* (3197 b). Después de esta muestra de cariño al burgalés, los infantes podían creer que el Cid cesaría de

su demanda. ¿No había dado pruebas suficientes de blandura con ellos?

Pero esta esperanza muere por segunda vez cuando, volviendo a fruncir el ceño, el Campeador presenta su segunda demanda. ¡Nueva sorpresa! ¿Quién podía creer que al viejo suegro, tan indulgente, se le iba a ocurrir una idea tan diabólica? El Cid pide a los alcaldes que los de Carrión le devuelvan los tres mil marcos en oro y en plata que les dió cuando sacaron a sus hijas de Valencia. Esto es apretarles donde más puede dolerles. Y el lector siente el placer punitivo de ver castigado a un malvado en su punto flaco. Nos figuramos la reacción de los circunstantes: primero, el silencio sobresaltado de la sorpresa, luego un cuchicheo colectivo.

Claro que los infantes no tenían ya el tesoro en su poder. Son unos manirrotos que se lo han gastado todo. Rechazando la oferta que han hecho de pagar con tierras de Carrión, uno de los alcaldes, el Conde Ramón, manda que a falta de plata y de oro, paguen en *"apreciadura"*, es decir, en cosas equivalentes a una cantidad de moneda. Los infantes comprenden que no hay más remedio que obedecer, y se afanan diligentemente por hacerse de caballos corredores, de palafrenes, de mulas, y espadas con que liquidar allí mismo la deuda. Todo lo que tienen no basta, y de remate, sufren la humillación de verse obligados a pedir prestado.

Este éxito de su demanda civil es la victoria más brillante del Cid. En sus acciones guerreras se ha valido de sorpresas, de tretas y celadas; en su acción civil, más dramática y conmovedora que cualquier batalla, su táctica no es menos astuta. Esta antiquí-

sima representación en la literatura europea de un proceso legal es, también, una de las más logradas.

Expectación.—Los giros del movimiento narrativo o dramático que acabamos de examinar son manifestaciones incidentales de lo inesperado. Más que materia formal, son artificios para avivar el interés e intensificar el sentido en sus puntos culminantes. Pero hay otros giros que apelan más directamente a nuestra sensibilidad afectiva y tienen un sentido más esencial, porque de ellos dependen las opiniones que el oyente o lector se forma en cuanto a lo que va a suceder, opiniones complejas, porque en ellas coexisten la expectación afirmativa y la negativa: afirmativa cuando prevemos que va a suceder algo bueno; negativa cuando prevemos lo contrario. Estas opiniones complejas que forman nuestra actividad inferencial, producen la suspensión que intensifica nuestro interés y está compuesta de la esperanza de que no ocurra lo que tememos, del miedo de que ocurra lo que tememos, y de la impaciencia que sentimos cuando el resultado deseado o temido se demora.

En el Poema son fuertes nuestra expectación y nuestra anticipación en cuanto al protagonista, pero menos fuerte nuestra inquietud por su bienestar, porque confiamos que saldrá bien de todo trance. No tememos por un carácter infaliblemente fuerte e invencible, por grave que sea el aprieto en que se encuentre. La ansiedad que nos inspire será, en todo caso, provisional, porque sabemos que, al fin y al cabo, todo saldrá bien. En cambio, esa ansiedad será verdaderamente aguda cuando, sea por flaqueza

suya o por la fatalidad de las circunstancias, el que se encuentra en grave apuro es un personaje tan indefenso que no nos cabe duda de que se va a cumplir lo que tememos. Es el caso de las hijas del Cid. Las circunstancias que conducen a la desgarradora violencia empleada contra ellas nos aflijen más que cualquier cosa que pueda ocurrirle al protagonista.

Éste sí siente al principio un profundo pesar por su situación y la de su familia (*"agora nos partimos. Dios sabe el ajuntar"* [373]); pero es un dolor tolerable porque sabe que *"a grand ondra tornaremos a Castiella"* (15). La incertidumbre que siente sobre el porvenir es la provisional que nunca falta ni aun en las historias cuyo desenlace feliz está garantizado. Casi desde el primer momento se nos asegura que *"aun todos estos duelos en gozo se tornarán"* (381). Y nada menos que un personaje divino, cuya promesa es una garantía absoluta, el arcángel San Gabriel, le asegura que todo irá bien: *"mientra que visquiéredes bien se fará lo to"*. (409).

Toda emoción se intensifica cuando se produce como consecuencia de una emoción contraria. Por eso la pena del destierro hace mayor el gozo de los triunfos del Cid. Y, a la inversa, la plenitud del triunfo logrado da más fuerza al dolor de la repentina e irónica peripecia. En medio de una situación feliz se presiente que un suceso funesto va a terminar con ella. Este presentimiento constituye el aspecto preliminar de la ansiedad.

La aparición de los Infantes de Carrión cuando el Cid ha alcanzado la cima de su gloria militar, augura la peripecia que van a ocasionar. Entre los sem-

blantes francos que hemos conocido desde Burgos hasta Valencia a lo largo de tres años, destacan cuatro gestos taimados: los de los dos pretendientes, guapos pero cobardes;[5] el de su hermano Azur González, borracho, glotón y bullidor; y el del Conde García Ordóñez, de torcido rostro, apodado el boquituerto, *"enemigo de mio Çid, que mal siemprel buscó"* (2998). A éste le conocimos por primera vez cuando formaba parte de la comitiva del rey en Carrión, donde presenció lleno de envidia la entrega del segundo regalo del Cid, que tanto agradó a Alfonso, pero que *"mucho pesó a Garcia Ordóñez"* (1345). Le vemos la segunda vez en Valladolid (tirada 99), donde presencia la entrega del tercer y más cuantioso presente. En esta ocasión forma corro aparte con diez de sus parientes para tramar medidas contra el Cid.[6]

Todas las escenas en que aparecen los infantes están calculadas hábilmente por el poeta para inquietarnos. Cuando los conocimos en la tirada 82, ambicionaban el casamiento exclusivamente por co-

---

5 Pedro Bermúdez le dice a uno de ellos: *"Eres fermoso, más mal varragán"*. Aquí me permito atribuirle al otro la hermosura de su hermano.

6 En el Poema sólo se subraya la mortificación del conde por el éxito de su rival y el peligro que corre su propio prestigio:

En la ondra que él ha nos seremos abiltados
(1862)

y

por esto que él faze nos abremos enbargo
(1865)

Pero mientras que en la tirada siguiente Minaya expresa su gratitud, podemos suponer que el conde sigue consultando con los suyos sobre posibles modos para contrarrestar al detestado Campeador. Los cinco versos del parlamento del conde bastan para indicar que desde el momento que el héroe ha alcanzado su mayor éxito, conspiran las fuerzas del mal para arruinarle.

dicia. Se comportan desde el principio con un culpable sigilo:

non lo dizen a nadi, e fincó esta razón.
(1377)

Ni siquiera a su amigo, García Ordóñez, le revelan estos malvados su furtivo plan secreto. Cuando, después de mucho tiempo, van ya a pedirle al rey que les trate el casamiento, el juglar confiesa que nos está contando algo que no sabía nadie: que está "*fablando en so conssejo* [el de los infantes], *aviendo su poridad*" (1880). Y cuando ya casados, se atraen las burlas veladas de todo el mundo por su cobardía, traman, secretamente también ("*amos salieron a part*" [2538]), una venganza tan horrenda, que el poeta no quiere tener parte ninguna en ella (2539). Nuestra ansiedad, latente hasta ahora, se intensifica. ¿Qué estarán urdiendo? El juglar, maestro en su arte narrativo, no quiere decirnos todo lo que sabe.

Se acerca el momento de mayor ansiedad. Los infantes piden al Cid que les entregue sus mujeres para llevarlas a Carrión. El Campeador que suele ser tan agudo no sospecha nada. Esta ceguedad admirable nos aflige. El hecho de que un personaje inocente contribuya a producir su propio infortunio constituye una especie de ironía dramática que nunca deja de intensificar la ansiedad. Cuando el Cid, pudiendo haber guardado a sus hijas consigo, las deja ir, abandonándolas a su destino, experimentamos una segunda acometida de pesar.

Vestidos magníficamente, y jugando las armas, el Cid y muchos de los suyos acompañan a la cabalgata de los matrimonios hasta las afueras de Valencia.

Desde allí el único partidario de Rodrigo que sigue con ellos es el jovencito, casi un niño, Félez Muñoz, sobrino del Campeador. ¿Por qué no mandó éste a uno de sus fuertes capitanes, a Minaya, a Martín Antolínez o a Pedro Bermúdez? Otra ironía de la suerte que aumenta nuestra ansiedad.

El segundo alto que hacen los infantes después de su partida es en Molina, donde les hospeda regiamente el moro Abengalbón, buen amigo del Cid. El moro, después de haberles colmado de ricos presentes, les acompaña hasta Medina. Los infantes le pagan tramando su muerte; pero un sirviente latinizado les oye por casualidad y advierte a su amo del peligro.

Este es el último momento de ansiedad, el culminante: Abengalbón hubiera podido salvar a las muchachas; pero, irónicamente, se abstiene de hacerlo por respeto a su amigo:

Si no lo dexás por mio Çid el de Bivar,
tal cosa vos faría que por el mundo sonás.
(2677-78)

El moro regresa a Molina presintiendo la desgracia, mientras que la cabalgata de los infantes mete espuelas hacia Carrión con una prisa diabólica:

acójense a andar de día e de noch
(2690)

En los siete versos siguientes los caballos destruyen la distancia con la misma rapidez que hemos notado en otras ocasiones. Y la compañía llega al robledal de Corpes. Allí,

los montes son altos las ramas pujan con las nuoves,
elas bestias fieras que andan aderredor.
(2698-99)

Los viajeros acampan. Esa noche,

con sus mugieres en braços demuéstranles amor.
(2703)

Además de sugerirnos la perversidad criminal de que a la violencia contra las mujeres, precede el acto de amor conyugal, el poeta nos hace ver el cálculo con que los de Carrión hacen ostentación de este "*amor*" para evitar toda sospecha. Al día siguiente cuando, obedientes a sus amos, todos los familiares siguen adelante, doña Elvira y doña Sol quedan solas con sus esposos. No tienen la menor idea de lo que les vaya a pasar.

Medida.—Por su asunto heroico, la epopeya exige una acción ilustre y personajes preeminentes.

Lo que queda dicho sobre los personajes principales de esta historia, creo que es indicio suficiente de su heroica estatura.[7]

Los sucesos narrados duran cinco años. De ellos, el Campeador necesitó por lo menos tres para dar plenitud a su engrandecimiento. El golpe brillante que logra lo imposible de una vez necesita preparación penosa, dilatada.

El primer cantar le pareció a Milá desproporcionadamente largo. A nuestro parecer tiene precisamente la extensión necesaria para que la acción mida las proporciones exigidas por la forma. Para justipreciar los triunfos del Campeador necesitamos compartir con él sus largos trabajos. Sólo acompañándole

[7] En los capítulos VI y VII se dilucida detenidamente el carácter heroico del Campeador, el cual los exponentes de la escuela personalista han puesto en duda.

en su extenso itinerario; sólo haciendo con él todos los altos; sólo recordando su continuo cabalgar durante estos tres años, en que cada jornada es una refriega y cuyo progreso señalan cinco batallas campales; sólo recordando que durante más de mil días no se ha cortado la barba por el pesar que su destierro le produce, podemos comprender verdaderamente toda la magnitud de su rehabilitación cuando, al fin, le perdona el rey.

El espacio es, también, todo lo ancho que conviene. La distancia que recorre el Cid es más de la mitad de España: un tablado suficientemente vasto para que realice sus gestas el héroe. En sentido moral sus movimientos abarcan horizontes aún más amplios porque las nuevas del Campeador han cundido por toda la península y hasta *"d'allent del mar"*.

V

El pensamiento y su medio: palabras

En su sentido más entrañable, el pensamiento de una obra tiene como concepto fundamental el tema. El medio para elaborarlo son las palabras, que expresan los sentimientos y los pensamientos de los personajes o del poeta, y que, por eso, desempeñan una función referible, directa o indirectamente, a la idea temática. En una obra maestra como la que estamos estudiando se puede determinar la función temática del pensamiento dentro de cada una de sus partes importantes.

Parquedad del pensamiento.—El elemento reflexivo está reducido en el Poema a lo mínimo. Los

personajes dan a conocer sus caracteres a través de sus acciones.

Tan pujante es la grandeza moral de Rodrigo, que obliga a preguntar qué es lo más importante, si la acción o la caracterización. ¿Qué es lo que más llama la atención en todas sus gestas, su reacción ante los sucesos o los sucesos mismos? Su pena por el destierro, el negarse a lidiar contra su rey, el gozo de su reconciliación con éste, el sufrimiento por la afrenta de sus hijas, y, al fin, la invulnerabilidad de su calidad humana ante las pullas de las mediocridades linajudas en la Corte de Toledo — todas estas actitudes admirables de su alma, ¿no ensombrecen acaso las proezas de su potente brazo? Hay que reconocer que sí, pero sin conceder por ello que la caracterización del personaje sea lo que domina. El juglar no se ha propuesto hacer un estudio psicológico de su héroe. Sólo las más sobrias afirmaciones —*"Con Alfons mio señor non querría lidiar"*, *"de los sos ojos tan fuertemientre llorando"*, *"una grand ora penssó e comidió"*— indican verbalmente sus estados de ánimo, pero las verdaderas honduras de su alma las da a conocer *obrando*. Y el más elocuente de estos actos es su humillación ante el rey cuando muerde la hierba del campo. Recurriendo a conceptos aristotélicos, podría decirse que la causa material, el carácter, adquiere sentido mediante la causa formal, la acción admirable. Ésta ha sido felizmente ejecutada por la causa eficiente, el poeta, que obtiene el máximo partido de la materia que plasma. Al fin y al cabo, el *Poema de Mio Cid* es un Cantar de *gesta*.

Durante todos los momentos críticos de la vida del rey y la de su vasallo, que en una obra más reflexiva

darían ocasión a soliloquios, o a interpretaciones del autor, lo único que dice el poeta es:

Una grand ora penssó e comidió
(1889, 1932, 2828)

Las palabras que los personajes interesados pronuncian después de este verso de pura fórmula, nunca indican lo que están *pensando,* sino lo que van a *hacer.* Lo que dicen, pues, es ya el *resultado* de lo que *"penssaron e comidieron".* Lo pensado el juglar se lo calla.

Los personajes del Poema son hombres de acción. Sus silencios meditativos son raros, aunque importantes. Son como puentes que usan de vez en cuando para cruzar el río de la indecisión. Sólo una media docena de veces meditan el Cid y el rey. Cuando lo hacen podemos estar seguros de que la acción de la historia ha dado un paso decisivo, porque cada una de estas pausas marca una coyuntura crítica.

No se elaboran las ideas políticas del héroe, aunque sí relampaguean a veces en versos individuales de poderosa sugerencia.

¿Es un defecto que el pensamiento tenga un carácter más bien tácito que expreso? Dada la forma especial del Poema, cuyo afecto está intensificado en todas partes por un estilo elíptico; dado el poder sugerente de una expresión parca, pero tan exacta que nunca yerra el blanco de su sentido; dada la condición más dinámica que reflexiva de los personajes, habrá que dar a esta pregunta una contestación negativa. La parquedad del pensamiento corresponde al ahorro de medios que distingue al Poema en su totalidad.

Sentido formal de las palabras.—Las palabras que se emplean en una obra literaria pueden compararse a las piedras de un edificio: todas son necesarias a la obra construída. Ciertas palabras, como piedras angulares, desempeñan, ya que expresan pensamientos especialmente pertinentes a la creación, un papel extraordinariamente importante, como sucede en el caso del verbo *"cabalgar"* ya comentado por Pedro Salinas.[1] La mayor parte de las veces *"cabalgar"* no describe más que los movimientos del Cid y de los suyos para trasladarse a caballo de un sitio a otro; pero el verbo cobra el sentido de *hacer algo por sí mismo* cuando el arcángel San Gabriel en un sueño le dice al Cid en vísperas de su partida de Castilla:

> *Cavalgad, Çid, el buen Campeador,*
> *ca nunqua en tan buen punto cavalgó varón*
> (407-8)

El Cid tiene que *"ganarse el pan"*, locución que en su sentido poético equivale a *"ganar honra"*. En un contenido histórico el *"ganarse el pan"* aplicado a un guerrero puede significar el apetito brutal del *condottiero;* pero en el Poema el pan ganado conquistando moros, constituye la manera más admirable de alcanzar honra. Esta interpretación es la única posible dentro de la estructura del Poema, cuyo tema es la honra del Cid.

Del mismo modo otras palabras y expresiones poseen un sentido especial en su contenido: las *"alcándaras vázias sin pielles e sin mantos/e sin falcones e sin adtores mudados"* (4-5) son signos del pesar del desterrado al abandonar su casa; cada mención

[1] Salinas, "Vuelta . . .", pág. 14.

de la barba del Cid sugiere, primero, su hombría heroica y después, cuando la deja sin cortar, es signo de su pena por el destierro; los nombres de ricas prendas de vestir señalan la pompa y aparato propias de ocasiones solemnes; el cacareo de los gallos la prisa y urgencia de los castellanos madrugadores.

Esta enumeración podría extenderse a una glosa de muchísimos versos del poema cuyo estilo sirve tan directamente los fines de la creación, y los sirve precisamente por ser tan exacto y tan concreto.

Los rasgos característicos del estilo.—Estos dos rasgos, pues, la precisión y el significado formal de cosas concretas empleadas como elementos de una construcción, constituyen la esencial excelencia del estilo del Cantar. Para demostrarlos podríamos recurrir, al azar, a cualquier parte de la obra, pero bastará que observemos, para comprender la precisión estilística, cómo se emplean los números; y para demostrar la eficacia artística en el uso poético de objetos materiales, el modo en que se utilizan elementos escénicos e indumentarios.

El estilo ejemplificado por el empleo de los números: precisión.—De especial interés para una justa apreciación del estilo es el empleo que en el Poema se hace de los números,[2] sea sólo para espe-

[2] La lista que sigue incluye todos los números cardinales, ordinales, multiplicativos y fraccionarios que se mencionan en el Poema. En la compilación del siguiente índice ha colaborado la señorita Wilma Mossholder.

Números cardinales. 16: sessenta pendones; 40: nuef años; 85, 113: dos arcas; 105: todos tres personas; 135, 147, 161: seysçientos marcos;

184: trezientos marcos de plata; 187: çinco escuderos; 196, 207: treinta marcos; 207: seysçientos marcos; 225: mill misas; 239: çinco dueñas de pro; 250: çinquaenta marcos; 253: çient marcos; 260: un marco; 260: cuatro marcos; 291: çiento quinze caballeros; 306: seys días de plazo; 307: tres días de plazo; 336: tres reyes magos; 343: treyenta y dos años; 349: dos ladrones; 419: trezientas lanças; 440, 449: çiento caballeros; 441b, 442: dozientos caballeros; 472: quinze moros; 476: dozientos e tres caballeros; 513: çien marcos de plata; 534: çiento moros e moras; 573: quinze sedmanas; 605: trezientos moros; 637: tres reyes de moros; 638, 654: dos reyes de moros; 639: tres mill moros; 664, 665: tres sedmanas; 674: seysçientos caballeros; 686: dos pendones; 723: trezientas lanças; 732: mil e trezientos moros muertos; 760: tres colpes; 761: dos colpes; 761: un [golpe]; 779: treinta e quatro moros matados; 796b: quinientos e diez caballos; 798: quinze caballeros; 805; çient cavallos; 816: treinta cavallos; 822: mill misas; 845: tres mill marcos de plata; 872: treynta cavallos; 876: dos reyes de moros; 883, 916: tres sedmanas; 907: quinze sedmanas 918, 935b: dozientos caballeros; 931: mill misas; 953: diez días; 970: tres días; 970: dos noches; 995: çiento cavalleros; 997: un moro; 997: tres siellas; 1010: mil marcos; 1057, 1066: dos cavalleros; 1064: tres palafrés; 1129: çien cavalleros; 1132: çiento [caballeros] 1169: tres años; 1194: tres días; 1209: nueve meses; 1217: treynta mill marcos; 1224: treynta mill hombres de armas; 1234: çient marcos de plata; 1230: tres colpes; 1265: tres mil e seys çientos hombres del Cid; 1274: çient cavallos; 1284: çiento omnes; 1285: mill marcos de plata; 1286: quinientos marcos de plata; 1333: çinco lides campales; 1336: çient cavallos; 1352: dos fijas; 1405: tres cavalleros; 1410: quinze días; 1419: sessenta e çinco cavalleros; 1420: çiento cavalleros; 1422, 1423: quinientos marcos; 1451: çinco días; 1483, 1490: çiento cavalleros; 1490: dozientos caballeros; 1495: dos cavalleros; 1507: çiento caballeros; 1559: tres leguas; 1564: dozientos cavalleros; 1626: çinquaenta vezes mill de armas de Yuçef; 1665: quinze días; 1678: quinientos moros; 1695: çiento e treinta cavalleros; 1717: quatro mill menos treinta caballeros; 1718, 1734: çinquaenta mill moros; 1725: tres colpes; 1735: çiento e cuatro moros; 1737: tres mill marcos; 1743: çient cavalleros; 1766: dozientos marcos; 1781: mill cavallos; 1813, 1819b: dozientos cavallos; 1817: dozientos omnes; 1851: çinquaenta mill moros; 1854, 1868: dozientos cavallos; 1860: diez parientes; 1874: tres cavallos; 1920: dos varones; 1957: dos cavalleros; 1962: tres sedmanas; 2000: dos caballeros; 2019: quinze caballeros; 2067: tres años; 2103: trezientos marcos de plata; 2118: sessaenta cavallos; 2144: treinta palafrés; 2145: treinta caballos corredores; 2170: dos caballeros mejores; 2244: tres cavallos; 2249: siete tablados; 2251, 2252: quinze días; 2255: çiento bestias; 2271: dos años; 2313: çinquaenta mill tiendas; 2386, 2389: dos moros; 2389: çinco moros; 2397: siete moros; 2397: cuatro moros; 2407: siete mijeres; 2420: tres braças; 2426: mill marcos d'oro; 2433: dos espadas; 2454: veinte arriba moros; 2467: seys çientos marcos; 2489: seys çientos cavallos; 2509: çinco mill marcos; 2571: tres mill marcos; 2575: dos espadas; 2652, 2672: dozientos cavalleros; 2712: quatro Infantas y sus maridos; 2726: dos espadas; 2809: tres personas; 2838:

dozientos cavalleros; 2918: dos cavalleros; 2969, 2981: siet sedmanas; 3081, 3101, 3106, 3122: çiento caballeros; 3129: dos cortes; 3153, 3172: dos espadas; 3204, 3231: tres mill marcos; 3231, 3246: dozientos marcos; 3393: dos cavalleros; 3449: dos infantas; 3465: tres por tres caballeros en el duelo; 3481: tres sedmanas; 3487: tres cavalleros; 3502: dozientos marcos; 3533: tres sedmanas; 3537: dos días; 3551, 3571: tres caablleros del Cid; 3586: tres lanças; 3589: tres caballeros del Cid; 3598: tres cavalleros del mio Cid; 3606: seys caballeros; 3609: seys astas de lanças; 3621: tres por tres caballeros en el duelo; 3628: dos lugares; 3634: tres dobles de loriga; 3635: dos dobles de loriga.

Números ordinales. 184: primer colpe; 331: terçero el mare (3ra cosa hecha por Dios); 523: terçer día; 665: quarta semana; 868: terçera ciudad Teruel; 938: terçer día; 1030: terçer día; 1113: terçer día; 1210: dezeno mes; 1533: terçer día; 1709: primeras feridas; 1833: primeros fijos dalgo; 2386: primeros colpes; 2396: primeras azes; 3001: primeros caballeros; 3015: quinto día; 3131: terçera corte; 3317: primeras feridas; 3321: primeros colpes; 3635: terçera doble de loriga; 3720: primeros casamientos.

Multiplicativos. 80. doblar soldada; 251: doblados marcos; 303: doblado lo que perdedes; 586: doblada paria; 1533: doblada presentaja; 2338: dos tanto el doble [pago]; 2602: doblava abraços.

Fraccionarios. 492: quinta parte del botín; 514: meatad de los 100 marcos de plata; 515: quinto del botín; 519: quinta parte del botín; 805: quinta parte del botín; 1216: quinta parte del botín; 1793: quinta parte del botín; 1798: diezmo de la quinta; 1806: quinta parte del botín; 1809: quinta; 2487: quinto del botín; 2489: quinta parte del botín.

Amos, amas, cada uno, uno-otro. 100, 104, 106, 120, 127, 173: amos [Raquel e Vidas]; 191, 200: amos [Raquel e Vidas]; 203: amos braços; 350: uno-otro ladrones; 513: cada uno dellos cavalleros; 879: amas manos; 1055: amos [Cid y Conde de Barcelona]; 1173: cada uno destos años; 1352: amas a dos fijas; 1397: amas a dos las infantas; 1593, 1597, 1605: amas fijas; 1661: amas a dos fijas; 1697: amas [partes]; 1697: una [part]; 1794: amas manos; 1801, 1811: amas fijas; 1844: amos piedes; 2003: amas a dos fijas; 2117: cada uno [de los caballeros]; 2184: amas fijas; 2203: amas a dos fijas; 2222: amas fijas; 2230, 2234: amos hermanos; 2232: amas fijas dalgo; 2259: cada uno de los vasallos; 2279: amos yernos; 2319: amos hermanos; 2339: amos infantes; 2343: amos yernos; 2353: amos a dos yernos; 2411: amos [Cid y Búcar]; 2441, 2443: amos fijos; 2479: amos a dos yernos; 2483: uno-otro; 2507, 2509: amos a dos yernos; 2520: amas fijas; 2537, 2538: amos iffantes; 2557: amos [infantes]; 2577: amos fijos; 2580: amos a dos yernos; 2592: amas hermanas; 2596: amos señora e señor; 2599, 2601: amas a dos [hijas]; 2617, 2619: amas fijas; 2710: amas mujieres; 2727: una-otra espadas; 2738: amas a dos dueñas; 2745: amos [infantes]; 2746: amos [infantes]; 2756: una-otra [infantas]; 2770, 2777, 2783: amas a dos primas; 2802, 2805: amas primas; 2846: amas a dos primas; 2889: amas fijas; 3009: amos a dos Diego e Fernando; 3040: amas a dos fijas; 3182: amas espadas; 3352, 3372: amos [infantes]; 3614: cada uno dellos; 3630: un-otro colpe; 3647: amas lanças.

cificar cantidades (como cuando se da la noticia que Abengalbón y los suyos están *"a tres leguas contadas"* de Valencia [1559]), sea con sentido poético, como en el verso 40:

Una niña de nuef años a ojo se parava.

Pedro Salinas ha dicho con razón que este verso constituye «un detalle maravilloso y exquisito del poeta» porque tiene «un sentido increíble de autenticidad».

Por su función especificativa los números demuestran mejor que ningún otro elemento verbal la precisión del estilo del Cantar, que, como en el caso citado, es capaz hasta de conmover. Esta sobria exactitud de un idioma en proceso de formarse está aun muy lejos de las exageraciones posteriores del castellano. Aquí no hay nada de los *"cuatro mil desasosiegos"*, *"mil miserias"*, *"ochenta veranos"*, *"mil vezes muerta"*, y otras expresiones que en la *Proplalladia* de Torres Naharro señalan la variedad y la popularidad de los números indeterminados de gran cantidad. Hay un sinfín de casos en que el juglar hubiera podido decir "unos escuderos", "un gran número", "muchos moros muertos", "mucho tiempo", "mucho dinero", "unos golpes", etc., pero su escrupulosidad le exige ser preciso y decir: *"çinco escuderos"*, *"tres mill e seys çientos"* [hombres], *"tres colpes"*, etc.

No hay exageraciones de cantidad en el Poema. El número de las fuerzas moras en la batalla de Cuarte (Quarto en el Cantar), podría tenerse por excesivo: 50,000 almorávides contra 3,970 jinetes del Cid (1717-1718). Pero Menéndez Pidal dice: «Con

la *Historia Roderici* está conforme al diploma cidiano de 1098 en decir que el 'innumerable ejército' atacante se componía de almorávides y moros españoles. En cuanto a la cifra de combatientes, el juglar primitivo, siempre de imaginación muy moderada, reduce el número a 50,000 (lo mismo en la refundición representada en la *Prim. crón.*, pág. 596a)».[3] Se dan otros casos en que el Cid de la historia rindió a fuerzas muy superiores, como cuando venció, sorprendiéndolos en Tamarite, a enemigos más de doce veces superiores en número. Cabe observar que en las cifras indicadas por el juglar en la batalla del Cuarte se da la misma proporción de un poco más de doce a uno.

Los números en el CID y LA CHANSON DE ROLAND.[4] —La exactitud y sobriedad del Cantar en el empleo de los números forman un notable contraste a las exageraciones numéricas tan propias del intenso estilo poético de *La Chanson de Roland.* Para hacer resaltar la mesura estilística de la obra castellana, conviene compararla, en cuanto a los números, al poema francés. Hombres de armas cristianos en el *Cid* se precisan en las cifras siguientes: 60, 5, 115, 300 (dos veces), 100 (doce veces), 200 (nueve veces), 203, 600 (dos veces), 15 (dos veces), 65, 130, 13,970, sumando un total de 19,378 hombres del Campeador. Los cuerpos de tropas moras constan de 15, 100, 300, 3,000, 1,300, 34, 30,000, 50,000 (tres veces), 500, 104, y 20, siendo el total 185,373. En el

3 Véase MP, *La España del Cid*, pág. 809.

4 Un estudio sobre los números en *La Chanson de Roland*, por Diane R. Goodrich se publicará próximamente.

Rolando los combatientes cristianos forman enormes falanges de 20,000 (diecisiete veces), 100,000 (nueve veces), 1,000 (seis veces), 15,000 (tres veces), 40,000 (dos veces), 50,000 (una vez), 30,000 (una vez), y 7,000 (una vez), siendo el total de 1.448,000. Los saracenos constituyen cuerpos de 100,000 (seis veces), de 1,000 (cinco veces), de 20,000 (cuatro veces), de 400,000 (cuatro veces), de 50,000 (dos veces), de 400 (dos veces), de 700 (dos veces), de 2,000 (una vez), de 4,000 (una vez), y de 40,000 (una vez), ascendiendo el total a 2,453,200. Estos totales representan, tanto en el cantar castellano como en *la chanson* francesa, números mayores de los de los ejércitos respectivos, ya que los mismos cuerpos de tropas a veces participan en más de una batalla; pero para nuestro propósito no importa tanto precisar el tamaño exacto de estos ejércitos, como demostrar, en lo que se refiere a Turoldo, que su intención es emplear números inverosímiles como elementos hiperbólicos de un estilo intensamente exaltado; y que, en cuanto al juglar de Medinaceli, que lo que le importa es representar una realidad tan excepcional en sí que no necesita exageración alguna para encarecerla.

En efecto, en el Poema la cronología histórica se comprime a veces. Por ejemplo, los sucesos que en la realidad se desenvolvieron durante trece años quedan reducidos a cinco. En *La Chanson,* por el contrario, los meses que Carlomagno efectivamente pasó en España se aumentan a siete años; el pueblo de Galne permanece abandonado durante cien años después de que Rolando lo destruye, y el Emperador, según tres saracenos, tiene doscientos años de edad. Una vez se subraya la brevedad de un período de

tiempo, como cuando se nos dice que Marsilio no necesitó más que tres días para reunir un ejército de 400,000 guerreros. Por lo visto, en este caso la cantidad menor sirve para realzar la mayor.

Lo que esta comparación del uso de los números en las dos obras pone de relieve, a mi juicio, es que al emplearlos con tanta moderación el poeta español, demuestra de un modo matemáticamente verificable el verismo de la epopeya castellana tan subrayado por don Ramón Menéndez Pidal, mientras que el francés, al poetizar una remota y ya legendaria memoria histórica emplea las cifras como elementos fabulosos de una obra creativamente verosímil pero históricamente inexacta.

"La compaña del Cid creçe, e la del rey mengó". —Hay una estrecha relación entre la progresión numérica y el progreso del Cid en el destierro. En vez de informarnos en términos generales que la gente del Cid, sus conquistas y sus ganancias aumentan, el juglar especifica la trabajosa progresión en cantidades determinadas de *"cavalleros"*, *"cavallos"*, y *"marcos"*. Cuando el Cid entró en Burgos, rumbo al destierro, llevaba en su compañía *"sessaenta pendones"* (16). Un poco más tarde se le juntan en Burgos *"çiento quinze"* castellanos para irse con él (291). El recuento hecho antes de entrar en territorio moro muestra un total de *"trezientas lanças"* (419). Cuando el Cid sale a la batalla campal contra Fáriz y Galve, tiene *"seysçientos"* suyos (674). Después de la entrega de Valencia, *"tres mill e seys çientos avie mio Çid el de Bivar"* (1265), y derrotado

Yúçef, su compañía aumenta hasta "*quatro mill menos treinta*" (1717).

Sumas exactas de dinero y números exactos de caballos señalan progresivamente la creciente riqueza del Campeador. El desterrado, que salió de Burgos debiendo a Raquel y Vidas seiscientos marcos (161), gana suficiente botín en Castejón para dar a cada uno de sus caballeros cien marcos (512-13), y después vende Alcocer a los moros por tres mil (845). La toma de Valencia le vale 30,000 marcos, suma que representa sólo la quinta parte que le corresponde del enorme total de 150,000 marcos.

El oro e la plata, ¿quien vos lo podrie contar?
Todos eran ricos quantos que allí ha.
(1214-15)

En cuanto a los caballos, ya dijimos que el gradual ablandamiento del rey para con su vasallo podía medirse por el número de bestias que éste le envía de regalo después de cada victoria mayor.

Función no especificativa de los números.—Los números, como ya hemos advertido en el caso de exageraciones cuantitativas, pueden tener funciones semánticas en que un concepto numérico expresa una actitud subjetiva. Así ocurre cuando se dice inciertamente "un par", "ciento", "mil", etc. De esta clase de expresiones numéricas hay muy pocas en el Cantar. La única inconfundible que he hallado es la siguiente:

Dixo el rey: "mucho es mañana [*es muy pronto*],
omne ayrado, que de señor non ha graçia,
por acogello a cabo de tres sedmanas.
(881-3)

Menéndez Pidal explica que "*tres sedmanas*" aquí expresa breve tiempo indeterminado. Se puede añadir que el tiempo señalado es el que ha transcurrido *subjetivamente* para Alfonso. En efecto, ya habían pasado cinco o seis meses, cuyas veinte o veinticinco semanas no pudieron parecer más cortas al Cid que las sufrió.

¿Magia del tres?—Cuatro veces persigue el Cid a reyes moros. A tres de ellos les da tres golpes, a uno de ellos, uno. No se debe ver en este uso del tres más que el deseo de ser exacto y cierta inclinación universal a la enumeración tripártita. Ya que un crítico ha visto honduras donde no las hay, citemos los versos del caso:

al rey Fáriz tres colpes le avié dado;
los dos le fallen, y el únol ha tomado,
por la loriga ayuso la sangre destellando;
bolvió la rienda por írsele del campo.
Por aquel colpe rancado es el fonssado.
(760-64)

Aquel rey de Sevilla con tres colpes escapa
(1230)

Al rey Yúcef tres colpes le ovo dados;
saliósle del sol espada, ca muchol andido el cavallo[5]
(1725-26)

[5] En la edición del Poema de MP de 1913 el verso reza: "*saliósle del sol espada*". La *l* de *del* es errata. Véase Leslie Brooks, "El verso 1726 del 'Poema de Mio Cid'". *RFE* XXXV (1951), págs. 347-349.

Alcançólo el Çid a Búcar a tres braças del mar,
arriba alcó Colada, un grant colpe dádol ha,
las carbonclas del yelmo tollidas gelas ha,
cortól el yelmo e, librado todo lo al,
fata la çintura el espada llegado ha.
(2420-2424)

En los primeros tres ejemplos se nota el afán del juglar por precisar, cuando la precisión importa, como en el caso de Fáriz. La descripción de cada uno de los golpes naturalmente nos interesa porque constituyen una serie interesante. Pero ¿por qué había el juglar de pormenorizar las dos series que fallan? En la última cita se emplea también el tan útil número tres, aunque no para enumerar los golpes, sino la distancia que separaba al Cid y a Búcar. Ya se ha diluído bastante aquí "la magia del tres". El único golpe singular que el Cid pega es el más descomunal de todo el Poema.

El examen de estos cuatro ejemplos demuestra que el número tres no se emplea más que para especificar casos individuales,[6] ni en ninguno de los 19 que que-

[6] Huerta, en sus vuelos sobre la "magia del tres" pierde esto de vista. Sobre el tercer golpe que hiere a Fáriz, dice: «No es un golpe extraordinario, de Campeador, sino del caballero santo que nació en buena hora. Y es el golpe que acierta a la tercera vez, el ungido con la magia del tres, número de la Santísima Trinidad. 'A la tercera va la vencida', dice el refrán, testimoniando este valor de fallo divino que late en la solución de la tercera intentona. En cuanto a los resultados del golpe, el Poema no puede ser más terminante. La sangre de Fáriz corre loriga abajo, pero esto es lo de menos, siendo mucho. Lo importante es que el emir vuelve la rienda para irse del campo, para huir. Y la huída es la pérdida de la moral, la derrota. Por 'aquel golpe' se gana la batalla, y queda probado que la victoria es justa. Una vez más, la fantasía creadora del juglar se muestra más sólida que caprichosa, pero su realismo está dentro de una mítica, evidentemente.

«La fuerza oculta y divina del número tres se manifiesta en otros episodios posteriores del Poema. El rey de Sevilla (tirada 75) y el rey Yusef de Marruecos (tirada 95) son vencidos igualmente al

dan puede observarse que se le dé más que una función especificativa. [7]

tercer golpe. Es más, la suerte queda fijada en tal momento y ya no puede cambiar de ningún lado».

En resumen, según Huerta: el número tres es mágico en el caso de Fáriz porque el tercer golpe le hiere; es mágico en el caso del rey de Sevilla porque se escapa con tres golpes (no sabemos si los tres fallaron como los dos primeros de Fáriz, pero es probable); es mágico en el caso de Yúçef porque todos fallaron (*"saliósle de sol espada"*); es mágico en el caso de Búcar porque aunque no se trata de tres golpes, sino de sólo uno, sí se trata de una distancia de tres brazas. El razonamiento no convence. Sospechamos que la magia del tres, más que en la mente del juglar, está en la del comentador.

7 Véanse los más notables:

todos tres se apartaron (Martín Antonlínez y Raquel y Vidas [105])

Los seys días de plazdo passados los an, tres an por trocir, sepades que non más

(306-7)

tres reyes de Arabia te vinieron adorare

(336)

a cabo de tres sedmanas, la quarta querie entrar

(665)

Quando esto fecho ovo, a cabo de tres sedmanas de Castiella venido es Minaya

(916-917)

tres días le speraré en Canal de Çelfa

(1194)

aprés son de Valençia, a tres leguas contadas

(1559)

sean las vistas destas tres sedmanas (El rey *fija* plazo)

(1962)

Todos tres señeros (*solos*) *por los robredos de*

Nuestra conclusión, pues, a base de un examen cuidadoso, es que el poeta casi nunca usó conscientemente el número tres con sentido ultra-numérico. Ni ningún otro número, ni siquiera el siete, que según *Las Siete Partidas* «es un cuento muy noble porque se fallan en él muchas cosas et muy señaladas que se departen por cuento de siete, así como todas criaturas que son departidas en siete maneras».[8]

Elementos escénicos y plásticos: su importancia relativa entre los elementos poéticos.—Los elementos escénicos y plásticos constan de palabras que señalan objetos sensibles, de fondo aquéllos, éstos de primer término. Siempre desempeñan una función formal, aunque con gradaciones, ya que un objeto puede interesar sólo incidentalmente como elemento práctico de la construcción poética, o puede conmover poderosamente por lo que simboliza.

Corpes,
entre noch e día salieron de los montes (es decir, Félez Muñoz y las hijas del Cid)
(2809-10)

Aquí les pongo plazo de dentro en mi cort,
a cabo de tres sedmanas, en begas de Carrión
(3480-81)

Mas tres sedmanas de plazo todas complidas son
(3533)

tres dobles de loriga tenie Fernando
(3634)

8 Véase la introducción de Kenneth H. Vanderford a su edición del *Setenario* de Alfonso el Sabio, pág. XXIX.

El paisaje.—La descripción del paisaje, o de cualquier escena de fondo en una obra narrativa, corresponde al espectáculo en la obra dramática, en la que, según Aristóteles, es el elemento poético menos importante, ya que la decoración escénica pertenece al arte del escenógrafo más bien que al del dramaturgo. Hoy en día puede discutirse esto. Imaginémonos una escenificación de *La vorágine* de José Eustacio Rivera, por ejemplo, en la que los árboles milenarios de la selva tropical estuvieran representados como invencibles enemigos de Arturo Cova. En la novela misma, la selva con sus árboles y toda la flora infernal de la manigua, es el verdadero enemigo del protagonista. No sólo en esta novela, sino en otras muchas la descripción de la escena desempeña una función más dramática que decorativa. Y en la novela naturalista la descripción detallada del medio ambiente importa mucho si se admite que éste, junto con la herencia, determina la condición de los personajes.

En su función simplemente designativa la escena sitúa a los personajes en el espacio, y, a veces, indirectamente en el tiempo, cuando los objetos denuncian su período; pero en su función formal la escena constituye un *ambiente* que conviene al efecto emocional de la acción. Como ejemplos de la primera función podemos señalar en el Poema del Cid la escueta mención de lugares como Mont Real (863, 1186), o de escenas de cierta general categoría topográfica, como "*campo*" (mencionado 40 veces). Como ejemplos de la función formal podemos aducir la mención de "*yermos y poblados*", oración que ya posee contraste en el colorido y un tono emocional. Por lo dicho se comprende que la visión producida por el mero enumerar de lugares es una visión evo-

cada, porque lo que el oyente ve es lo que ya conoce directa o indirectamente, o lo que adivina. La visión contraria a la de este tipo es la que el narrador logra concretamente por medio de la precisión plástica, como ya hemos indicado en nuestra explicación textual de los versos 540-45, donde el centro de interés en un paisaje es *"un otero redondo, fuerte e grand"*.[9]

En general el paisaje y los lugares tienen en el Poema la función de proporcionar un fondo para los personajes. Rara vez constituyen un objeto de interés especial. Los campos y los poblados pasan ante la vista sin llamar la atención. Hay también una función especificativa. El juglar pone mucho cuidado en orientar a su oyente para que sepa exactamente dónde está. Si se trata de un sitio anónimo, no deja de situarlo en relación con otro conocido:

y ffincó en un poyo que es sobre Mont Real
(863)

El espacio es tan sensible como el tiempo. Cada día tiene sus veinticuatro horas y también sus múltiples lugares. No hay vacíos temporales ni espaciales. Sentimos la continua presencia del paisaje sin fijarnos en él. Cuando el autor quiere que lo veamos claramente, le basta caracterizarlo con adjetivos formularios: la tierra de Miedes es *"fiera e grand"*, y el bosque en esta sierra es *"maravilloso e grand"* (427). Sólo cuando el juglar describe el robledal de Corpes, donde se ha de llevar a cabo el acto más violento del Poema, descarta los adjetivos gemelos convencionales:

9 Véase las págs. 52-53.

Entrados son los ifantes al robredo de Corpes,
los montes son altos, las ramas pujan con las nuoves,
elas bestias fieras que andan aderredor.

(2697-99)

A la acostumbrada descripción convencional (los montes son *altos* y las bestias son *fieras*) añade una exageración poética que en el contenido logra un poderoso efecto: "*las ramas pujan con las nuoves*". El juglar ha reservado su única figura hiperbólica para uno de los puntos más brillantes del Cantar, dándonos así un nuevo ejemplo de su economía de medios, y de su virtuosismo dentro de la limitada escala metafórica que utiliza.

Objetos, indumentaria.—Américo Castro ha notado «el valor singular que asume todo detalle indumentario».[10] Pero no sólo los detalles pertenecientes al vestido tienen tal valor. Desde el principio, hay ciertos objetos que poseen un fuerte sentido por lo que simbolizan, como por ejemplo las puertas, las perchas, las pieles y los mantos en la primera tirada:

Mio Çid movió de Bivar pora Burgos adeliñado,
así dexa sus palaçios yermos e desheredados.
De los sos ojos tan fuertemientre llorando,
tornava la cabeça i estávalos catando.
Vió puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vázias sin pielles e sin mantos,
e sin falcones e sin adtores mudados.

Los pendones que llevan en alto y las armas que usan moros y cristianos no son ya objetos independientes, sino miembros suplementarios de los gue-

10 Castro, "Poesía . . ", pág. 13.

rreros, añadidos a sus brazos. Las señas alzadas secundan a los que *"a grandes vozes llaman"*; las corazas son pechos, los yelmos cabellos, brazos las lanzas.[11]

La indumentaria y algunos objetos más funcionan de varias maneras: en un caso determinado como uno de los resortes de la acción; en otros muchos como elementos decorativos y aparatosos; y, hay una ocasión notable en que un sombrero es un signo de enternecedor patetismo.

En la tirada 29 el Campeador toma Alcocer mediante un ardid en el cual su manera de vestirse contribuye al engaño de los sitiados:

Quando vido mio Çid que Alcoçer non se le dava,
elle fizo un art e non lo detardava:
dexa una tienda fita e las otras levava,
cojó' Salón ayuso, la su seña alçada,
las lorigas vestidas e çintas las espadas,
a guisa de menbrado, por sacarlos a çelada·

«Muy listo —nos dice el juglar— estuvo el Cid porque hizo creer a los moros que se marchaba de Castejón armado de loriga y con la espada *ceñida* [en señal de fuga, y no *desnuda,* o *en la mano,* o *sangrienta,* como otras veces]».

La función escénica de varios objetos y prendas de vestir resalta especialmente en los versos que describen la tienda del rey de Marruecos; los que enumeran los atavíos que visten las gentes del rey Alfonso cuando se disponen a salir al encuentro del Cid a las orillas del Tajo; los que describen los ciclatones manchados de sangre de las hijas del Cid en el

[11] Véase las tiradas 35-37.

robledal; y los más brillantes de todos: los que retratan al Campeador triunfante en la Corte de Toledo.

La tienda del rey de Marruecos es la más rica de todas (*"de todas es cabo"*), nos dice el poeta sobriamente sin permitirse elaborar el encarecimiento hiperbólico que el compararlas a las otras sugiere (*"Tanta tienda preçiada e tanto tendal obrado"* [1783]:

La tienda del rey de Marruecos, que de las otras es cabo,
dos tendales la sufren, con oro son labrados;
mandó mio Çid el Campeador contado
que fita sovisse la tienda, e non la tolliesse dent cristiano:
"Tal tienda como esta, que de Marruecos ha passado,
"enbiar la quiero a Alfonsso el Castellano,
"que croviesse sus nuevas de mio Çid que avie algo".
(1785-1791)

Las vistas a las orillas del Tajo, donde, después de tres años, el Cid es perdonado, constituyen el suceso más feliz en toda la primera mitad del Poema. Los del rey se disponen para ir a ellas con regocijada pompa y aparato:

Della part e della pora las vistas se adobavan;
¿quién vido por Castiella tanta mula preçiada,
e tanto palafré que bien anda,
cavallos gruessos e corredores sin falla,
tanto buen pendón meter en buenas astas,
escudos boclados con oro e con plata,
mantos e pielles e buenos çendales d'Andria?
(1965-71)

Cada vez que el poeta menciona *"mantos e pelliçones* (sinónimo de *"pielles"*)", estas prendas de vestir de caballeros (una de ellas, el *pellicon,* riquísima cuando era de armiño) son signos de suntuosidad y

de riqueza. Por eso subrayar su ausencia sugiere lo contrario, como al principio del Poema, cuando el Cid, llorando, vuelve los ojos y por las puertas abiertas y sin candados de las casas abandonadas, ve vacías, las perchas para colgar vestidos, "*sin pielles e sin mantos*". Asimismo, cuando los infantes de Carrión

...les tuellen [a sus esposas] los mantos e los pelliçones
(2720)

y

páranlas en cuerpos y en camisas y en çiclatones

el despojo de las ricas prendas produce un patetismo análogo al de las perchas vacías, que se intensifica inolvidablemente cuando vemos el rojo de la sangre de las indefensas muchachas manchar el blanco de sus briales:

Essora les conpieçan a dar ifantes de Carrión;
con las çinchas corredizas májanlas tan sin sabor;
con las espuelas agudas, don ellas an mal sabor,
ronpien las camisas e las carnes a ellas amas a dos;
linpia salie la sangre sobre los çiclatones.
(2735-39)

El sombrero de Félez Muñoz.—¿Cómo explicar el raro encanto del sombrero de Félez Muñoz? Veamos como el detalle ingenuo, encantador, pintoresco, y costumbrista del sombrero es, sobre todo, un hecho enternecedoramente irónico que intensifica lo patético de la situación de las hijas del Cid.

Presenta el robledal una escena salvaje:

los montes son altos las ramas pujan con las nuoves,
elas bestias fieras que andan aderredor
(2698-99)

Un muchacho encuentra a dos mujeres medio desnudas, medio muertas a latigazos y espoladas. El juglar no nos dice cuántos años tiene, pero podemos deducir que todavía no es hombre porque cuando, desde su escondite, ve solos a los infantes después de la afrenta, no se atreve a enfrentarse con ellos:

sabed bien que si ellos le vidiessen, non escapara de muort.
(2774)

El otro sobrino del Cid, Pedro Bermúdez, tan impetuoso en la batalla de Alcocer, hubiera podido no ya con dos infantes cobardes, sino con una docena. Félez Muñoz no se atreve a acometer a los infantes, no porque le falte valor, sino por ser todavía muy jovencito. Apenas le asomaba el bozo en las mejillas aterciopeladas. El muchacho, en vez de seguir adelante con la comitiva cuando los infantes quieren quedarse solos con sus mujeres, se esconde en un monte espeso porque ha tenido una corazonada. Allí esperará para acechar el paso de sus primas y para ver qué han hecho los infantes. Estos pasan solos, picando espuelas. Cuando han desaparecido, Félez Muñoz regresa, siguiendo el rastro, y al fin descubre a sus dos primas moribundas. Las llama, les grita, se le parte el corazón cuando las ve estropeadas y desmayadas. Al fin vuelven en sí, y lo primero que piden es agua: *"Dandos del agua, si vos vala el Criador"* (2798). Y entonces,

Con un sombrero que tiene Félez Muñoz,
nuevo era e fresco, que de Valencial sacó,
cogió del agua en elle e a su primas dió.
(2799-2801)

El precioso detalle del sombrero es muy oportuno. La presencia de un muchacho que luce un sombrero nuevo acabado de comprar en Valencia no es extraña. El Cid había enriquecido a todos. Otros más que Félez Muñoz, habrían ido seguramente de compras a la ciudad. Convenía engalanarse para el viaje a la tierra de los infantes. Muchos de los que formaban el acompañamiento de los recién casados lucirían sombreros nuevos, aunque el que coronaba la testa juvenil del sobrino fuese el más destacado entre todos. El detalle inesperado del sombrero no es, pues, un capricho de la fantasía del poeta. Es un detalle sacado de la realidad, verdadero, y muy poético a la vez. El sombrero, nuevo y limpio, corresponde a la inocencia del rescatador.

La barba del Cid.—En la tirada 76 nos dice el poeta:

Yal creçe la barba e vale allongando;
ca dixera mio Çid de la su boca atanto:
"por amor de rey Alffonsso, que de tierra
me a echado",
nin entrarié en ella tigera, ni un pelo
non avrié tajado,
"e que fablassen desto moros e cristianos.

Después de este voto la barba del Cid queda descomunalmente larga hasta el fin del Poema. No se la afeita ni después de que le perdona el rey, ni después de las bodas. Sin duda reserva el hacerlo para cuando pueda volver permanentemente a la tierra de donde se le ha echado.[12] Sabemos que en la realidad de su vida el Cid murió desterrado y sin

12 Véase MP, *PMC*, ed. 1911, t. II, pág. 495.

perdón de Alfonso. En el Poema logra el perdón, pero no la vuelta permanente a su tierra. De esto nos enteramos al ver que su barba permanece sin cortar, y fijándonos en los últimos versos. En ellos el poeta, al participarnos la muerte del héroe, le llama *"mio Çid de Valençia señor"*. Ya no es el vasallo castellano. El desenlace del Poema no es del todo feliz. No se aplica a la narración la fórmula duelo-gozo de una manera simple, como se ha supuesto.

Lo que la barba del Cid significa en sus distintos aspectos a través del Poema demuestra el valor singular que adquiere un atributo físico como elemento de una construcción. Se subraya al principio su belleza (*"¡Dios, como es bien barbado!"* [789]); en el medio se llama la atención sobre su crecido desaliño (1238-42, 2059) como signo de gran pesar; y, al final, se comenta que está más crecida aun y todavía como signo de pena, pero además, trenzada con un cordón, como adorno viril,[13] como objeto de asombro y tema dramático (3124-25, 3180-91). Cuando en la tirada 140 ocurre el altercado entre García Ordóñez y el Cid, las acaloradas palabras que ambos pronuncian sobre sus respectivas barbas resumen el mérito de nuestro héroe y la mediocridad del Conde. Con ese talento especial que el privado del rey muestra siempre para el fracaso, opta por atacar a su enemigo burlándose de su barba, cosa que le hubiera convenido

[13] MP, *PMC*, t. II, pág. 497.2 y ss., después de notar que la barba trenzada con un cordón se usó mucho como simple adorno y también como señal de tristeza, juzga que en el Poema el juglar se la trenzó «como una de tantas precauciones que toma para prevenirse contra alguna insolencia de sus enemigos, como por ejemplo, la de mandar a los suyos llevar las lorigas ocultas debajo de los vestidos (3073-3081)». Esta explicación no impide, sin embargo, el efecto decorativo logrado por el cordón.

evitar, ya que la suya se la había mesado el Campeador en el Castillo de Cabra. Este vergonzoso suceso (no se sabe si sucedió realmente, pero así lo supone la traviesa tradición) le hizo merecer el humillante sobrenombre de "Conde de Cabra".[14] El altercado entre García Ordóñez y el Cid constituye una de las cimas cómicas del Poema. Aquél a quien se llamaba también por mofa Boca-torcida, cae en su propia trampa. Y la ironía de la situación basada en el contraste entre una barba nunca violada y otra mesada una vez es tan feliz, tan fundamental, que su comicidad ya no ocasiona una risa incidental, sino un perdurable regocijo estético.

Gestos.—Los movimientos físicos que se describen en el Poema comprenden ciertos actos, gestos, y ademanes prescritos. Especie de mociones rituales, estas actitudes formularias manifiestan más elocuentemente que las palabras intensos estados de ánimo, y consagran actos graves de la existencia. Para expresar el dolor que le ocasiona salir de su terruño vuelve el Cid la cabeza atrás, llorando (2-3); alza la mano para jurar por su barba (2476, 2829); la alza también para santiguarse (216, 1340, 3508) y para rogar a Dios (1616). Para expresar viva satisfacción, se prende a la barba (3280, 3713); para indicar intensidad de dolor *"llora de los ojos"* (1, etc., etc.); para señalar gozo, *"fermoso sonrrisaua"* (873, 923, 2442) o *"sonrrisós*

14 En *PMC*, t. II, pág. 704, supone Menéndez Pidal que se le llamaba así porque «acaso García Ordóñez había poseído a Cabra alguna vez». Pero en *La España del Cid*, nota 1ª, pág. 289, dice: «Renuncio a la conjetura que allí expuse. Se daba a veces sobrenombre de lugar al que en tal sitio había tenido alguna aventura próspera o adversa».

de coraçón" (3184). Hay en el Poema mucho besar de manos, cosa que se comprende fácilmente recordando que esta costumbre era la fórmula de constituir el vasallaje, de agradecer un don, de pedir una gracia y de mostrar cariño.[15] El acto más elocuente de todos, el de morder la hierba del campo, lo comentaremos más adelante.[16]

Recordamos al héroe, *animado* por sus actitudes típicas: volviendo la cabeza en despedida dolorosa, alzando los ojos al cielo, alzando la mano a la barba, sonriendo, *"penssando e comidiendo"*, arremetiendo. Nunca sabremos exactamente con qué gestos acompañaba el juglar su recitación; pero podemos formarnos una idea fundándonos en la descripción que nos da de los movimientos de sus personajes. Estos movimientos denuncian el fuerte elemento dramático del Poema. Aun a través de la página impresa, sentimos los lectores modernos el arte representativo del poeta.[17]

Acierto en el empleo de procedimientos estilísticos convencionales.—Cuando se habla bien, todas las partes de la frase, incluso las partículas, son elocuentes, porque cada palabra desempeña acertadamente una función indispensable. Así se logra la nitidez en el estilo, la claridad. En una obra como el Poema, escrito en lenguaje tan sencillo, esta claridad vivifica el estilo como carácter constante, prestándole, en los momentos brillantes de la acción, una virtud especial. Esto es notorio en todos los versos

15 MP, *PCM*, t. II, págs. 506-509.
16 Véase la pág. 111.
17 D. Alonso, *Ensayos*, págs. 70 y ss.

culminantes, pero aquí nos limitaremos a recordar los dos ejemplos ya presentados: el *"assis irán vengando"* [18] y el *"mejor sodes que nos"*. [19] No hay en estos casos, ni en ninguno otro en todo el Poema, originalidad verbal: lo que hay es maestría en la disposición de palabras ordinarias. Tres de las tiradas más admiradas (35, 36, 37) constituyen una serie de fórmulas épicas muy usadas:

35

Enbraçan los escudos delant los coraçones,
abaxan las lanças abueltas de los pendones,
enclinaron las caras de suso de los arzones,
ivanlos ferir de fuertes coraçones.
A grandes vozes llama el que en buen ora nació:
"¡feridlos, cavalleros, por amor del Criador!
"Yo so Roy Diaz, el Çid de Bivar Campeador!"
Todos fieren en el az do está Per Vermudoz.
Trezientas lanças son, todas tienen pendones;
seños moros mataron, todos de seños colpes;
a la tornada que fazen otros tantos muertos son.

36

Veriedes tantas lanças premer e alçar,
tanta adágara foradar e passar,
tanta loriga falssar e desmanchar,
tantos pendones blancos salir vermejos en sangre,
tantos buenos cavallos sin sos dueños andar.
Los moros llaman Mafómat e los cristianos santi Yague.
Cadien por el campo en un poco de logar
moros muertos mill e trezientos ya.

37

¡Quál lidia bien sobre exorado arzón
mio Çid Ruy Díaz el buen lidiador;

[18] Véase las págs. 62-63.
[19] Véase la pág. 120.

Minaya Álbar Fáñez, que Çorita mandó,
Martín Antolínez, el Burgalés de pro,
Muño Gustioz, que so criado fo,
Martín Muñoz, el que mandó a Mont Mayor,
Álbar Albaroz e Álbar Salvadórez,
Galín Garciaz, el bueno de Aragón,
Félez Muñoz so sobrino del Campeador!
Desí adelante, quantos que y son,
acorren la seña e a mio Çid el Campeador.

La manera de acometer de los guerreros (*"enbraçan los escudos delant los coraçones*); que el caudillo anuncie en alta voz su nombre para esforzar a sus caballeros; la iteración del adjetivo *"tanto"* (726-730); y la enumeración de los nombres de los compañeros del Cid (735-741), son fórmulas que carecen de originalidad. Su efecto es, sin embargo, poderoso, porque cumplen perfectamente su función dentro del conjunto y porque representan un perfeccionamiento del estilo llevado a cabo por la tensión creativa entre muchos juglares y muchos auditorios.

La sobriedad: rasgo característico del estilo en el Poema.—La sobriedad estilística constituye un elemento fundamental de la técnica mesurada del Poema, tan parco en el uso de la metáfora y del adjetivo. No puede negarse que la originalidad creativa, usualmente demostrada por los talentos que sobresalen en la invención de la metáfora, caracteriza los vuelos más altos de la genialidad poética. Pero acaso a la epopeya, no le convenga este peregrino lirismo. Aunque es absurdo tener al poeta épico nada más que por un instrumento inconsciente de la voz colectiva, no puede dejar tampoco de fundir, acaso hundir, su verbo idiosincrático en el popular.

Nuestro poeta no cede mucho en potencia creadora a los más grandes artistas. Pero, por ser producto de una edad heroica —la última; por ser un maestro del canto comunicado directamente y no un manejador de la pluma, usa el vocabulario de sus oyentes y siente y piensa como ellos. Los castellanos que le escuchaban eran hombres sencillos; muchos de ellos, de pocas palabras, como Pedro Bermúdez. Castellanos hechos a la dura realidad de una tierra de tan sobrios matices como la suya.

VI

Forma heroica: caracteres admirables del Campeador

Entre las frecuentes exclamaciones de admiración que a lo largo del relato ponderan al héroe, la que resume medularmente el sentido formal de todo el Poema es la que dice:

Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore!
(20)

Tan buen vasallo, que el mismo arcángel San Gabriel le indica en sueños, como si fuera uno de los santos del Cielo:

Cavalgad, Çid, el buen Campeador,
ca nunqua en tan buen punto cavalgó varón
(407-8)

Inmediatamente después de este pronóstico divino el juglar predice confiadamente la fama imperecedera del de Vivar.

Magnanimidad.—Tales elogios indican claramente que para los oyentes del juglar lo más admirable en el Cid era su grandeza moral. Ya Américo Castro observó *"el sentido de la experiencia moral"* en el Poema,[1] advirtiendo cómo, en el episodio de la niña de nueve años, el Campeador *"gana esta primera escaramuza contra el dragón interior"*, y señalando dos victorias más: una cuando, magnánimo, suelta al Conde de Barcelona y la otra cuando recibe la noticia de la afrenta de Corpes. Pero, Castro no comenta la victoria moral más importante de todas: la que celebra el poeta cuando dice:

con Alfons mio Señor non querría lidiar.
(538)

Esta decisión representa algo más que la lealtad del buen vasallo para con su rey. Al abstenerse de hacerle la guerra a Alfonso, Rodrigo sacrifica un derecho personal; y, sacrificándolo, se convierte en una excepción entre caudillos castellanos, pues la regla era que una vez que el rey desterraba a un vasallo, éste tenía pleno derecho a *"lidiar con él"*. Los oyentes del juglar sabían, pues, que su héroe se privaba de un derecho; y no porque ningún código caballeresco-legal se lo impusiera, sino porque él se imponía a sí mismo, este sacrificio. Sabían, también, que el castellano tradicional, representado por Fernán Gon-

1 Américo Castro, "Poesía y realidad en el Poema del Cid", *Tierra Firme*, t. I (1936), pág. 13.

zález, era más bien rebelde que leal, y que "*castellanos y leoneses tienen grandes divisiones*". El punto es fundamental: ¿no era, en efecto, digno de admiración esta *insólita* magnanimidad del Cid, un caudillo castellano, antiguo alférez de don Sancho —rey de Castilla asesinado por las maquinaciones de la *femina mente dira,* doña Urraca, y de su hermano, el rey de León— que se abstiene de seguir el ejemplo tradicional? Y la admiración que producía el hecho: ¿no surgiría de un naciente hispanismo en que el orgullo regional castellano se fundía con el espíritu nacional y con el ideal cristiano de la Reconquista?

Pero importa también tener presentes los motivos singulares de la magnanimidad de Rodrigo para comprender que ésta tiene carácter de fenómeno especial más que de ejemplificación de una prescrita y universal condición caballeresca, como han creído ciertos críticos.[2]

Bondad.—Esta integridad, que coexistía en el Cid histórico con una severidad capaz de extremadas violencias, aparece amenizada, en el Cid de la poesía, por su perpetua bondad. En el Poema, Rodrigo capta todas las voluntades, hasta la del enemigo:

> *Quando quitó a Alcocer mio Çid el de Bivar,*
> *moros e moras compençaron de llorar*
> (855-56)

Su gesto más típico es ese frecuente "*sonrissar*", que ilumina los ánimos como un rayo de sol. Sonrisa que proclama plena confianza en medio de sus trabajos.

2 Véase las págs. 128 y ss.

Tan contagiosa es ésta, que, aun en la más honda adversidad del héroe, inmediatamente después del fallo real que le destierra, despojándole a él y a los suyos de sus bienes, y poniendo en sumo peligro sus vidas, Martín Antolínez no vacila en unirse a su suerte y exiliarse con él, seguro de que, siendo su partidario,

aun çerca o tarde el rey querer m'a por amigo
(76)

Don de gentes, moderación y mesura.—Los de su mesnada le quieren porque sabe apreciar lo que valen. Siendo su señor, les da a entender que su opinión le importa mucho. Nunca emprende una batalla sin "*acordarse con los sos*".[3] Después de una victoria nunca deja de compartir con ellos la gloria y el botín, ni de atribuirla a la ayuda de Dios más que a la fuerza de su brazo:

"¿Ides vos, Minaya, a Castiella la gentil?
"A nuestros amigos bien les podedes dezir:
"Dios nos valió e vençiemos la lid".
(829-31)

Se trasluce, sin embargo, en esta modestia del Cid un recurso astuto para estimular la iniciativa en los demás. Este talento para utilizar el mérito ajeno despunta especialmente en sus relaciones con Minaya Álvar Fáñez. Minaya es el vasallo de espíritu independiente a quien su señor da rienda suelta porque

3 Es uso corriente en la epopeya que el héroe consulte con los suyos. En la *Chanson de Roland* (20): "Cunsilez mei come mi savie hume, / Si me guarisez e de mort e de hunte!"

le quiere, le respeta y le admira; y porque confía plenamente en él. Al representar las relaciones entre señor y vasallo, el juglar muestra que el amo es un gran conocedor de hombres, y que carece de mezquina vanidad. Esta auténtica grandeza la demuestra el Campeador al no empeñarse en ocupar siempre el primer plano en las acciones guerreras. En Castejón, por ejemplo, es otro quien va en algara, reservándose el Cid el papel menos activo de la celada; y antes de la batalla de Alcocer, vedada el agua, agotado el pan, les dice a los suyos:

dezidme, cavalleros, cómo vos plaze de far.
(670)

Este retraimiento de su "yo", este respeto por el valer de sus colaboradores, a quienes trata como a iguales; este negarse a hacer el papel de dominador, forman entre las expresiones más estimables de su moderación y de su mesura. Hay muchas otras, dignas de minucioso escrutinio, pero aquí no podemos hacer más que mencionarlas: sus buenos modales; su bello hablar; su cordura; la contención de sus intensas emociones en los momentos culminantes y críticos de su vida, especialmente cuando su mujer y sus hijas se reunen con él en Valencia y cuando recibe la noticia de la afrenta de Corpes.

El juglar nos presenta, pues, a un protagonista modelo, a un héroe cuyo carácter constante es la caballerosidad. Sólo una vez se trasluce un leve indicio de la violencia de que era capaz el Cid de la realidad: cuando advierte a los soldados advenedizos que a todo desertor,

sil pudiessen prender o fosse alcançado,
tomássenle el aver e pusiéssenle en un palo.
(1253-54)

Sin embargo, aun esto le resta poco a su benevolencia ya que

Minaya lo ovo conssejado.
(1251)

La treta de las arcas de arena.—Hay otro punto en el que el héroe parece desviarse de su usual comportamiento. Algunos dirán que la treta por medio de la cual el Cid obtiene los seiscientos marcos de Raquel y Vidas, no corresponde al carácter de un "*héroe santo*", como se le ha llamado. Pero recordemos que fué la dura necesidad lo que le obligó a valerse de este ardid, y que el hacerlo le dolió. Sin detenernos a discutir la debatida cuestión del antisemitismo en el Poema,[4] baste decir que no nos parece que este episodio, comentado por Dámaso Alonso,[5] desentone con el sentido característico de la obra. En este incidente Rodrigo sigue siendo tan admirable como siempre; lamenta, repetimos, no tener otro remedio que valerse de tan bajo recurso, y tiene la intención sincera —aunque no llevada a cabo por descuido del juglar— de pagar su deuda. Los judíos desempeñan un papel poético: son personajes estructuralmente necesarios, porque sin ellos el Cid no hubiera tenido medios para emprender su marcha. Cumplen, además, una función cómica: nos hacen reír con ese placer punitivo que ocasiona la incomo-

4 Véase la discusión entre Spitzer y Menéndez Pidal en *NRFH*, t. II (1948), págs. 105-117, y t. III (1949), págs. 113-129.

5 Dámaso Alonso, "Estilo y creación en el Poema del Cid", en *Ensayos sobre poesía española*, págs. 97-98.

didad ajena, y con el deleite que experimentamos al ver representado festivamente un rasgo típico, como contar los prestamistas su dinero y decir

> *...non se faze assí el mercado,*
> *sinon primero prendiendo y después dando.*
> (139-40)

«Perfecto código de los mercaderes —dice Dámaso Alonso—, (¡ay, de los mercaderes de todas las épocas!)».[6] Precisamente: de los mercaderes de todas las épocas; y, podríamos añadir, de todas las razas. No nos parece que haya antisemitismo en el incidente de las arcas, como no hay anticatalanismo en la burla que se hace del Conde de Barcelona.

Lo mítico.—Si el Cid hubiera sido el héroe de una epopeya antropomórfica, alguna divinidad le habría sacado de su apuro económico. No habiendo tal cosa, tiene que valerse por sí mismo. ¿Están en lo justo los que han visto un elemento mítico en el Poema? Américo Castro sostiene que «la epopeya castellana, aunque de distinto modo, comparte con la epopeya en general lo mítico».[7] Menéndez y Pelayo afirma, por el contrario, que "se diferencia también [la epopeya castellana], ...por su carácter puramente humano e histórico, sin mezcla alguna de mito o teogonía".[8] A nosotros nos parece que sí hay un elemento mítico en el Poema, pero reducido al mínimo, a un principio embrionario, como era de esperarse en la etapa inicial de la formación de leyendas fabulosas

6 D. Alonso, *Ensayos*, pág. 98.
7 Castro, "Poesía...", pág. 21.
8 Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. I (t. XVII de *Obras completas*), 1944.

en torno a un prócer de la edad heroica. No creo, contra la afirmación de Menéndez y Pelayo, que se le pueda negar categóricamente al juglar del Poema todo móvil mitificador, ya que, en el episodio del león, la potencia de Rodrigo casi rebasa ya lo humano.[9] Justamente ha dicho Castro que "el Campeador histórico se despega del suelo y hace rumbo a la maravilla, al mito. Mio Cid, en ese como en otros casos, es plenamente épico. Los que asisten a sus hazañas dentro del poema y entre los escuchadores del juglar, aguardan anhelantes la esperada transfiguración". Si como parece, Castro quiere decir "*maravilloso*" cuando dice "*épico*", no sé cuáles puedan ser "*los otros casos*". El del león, creo que es el único de su clase en el Cantar. El arcángel se le apareció en sueños ("*a él vino en visión*") como hubiera podido aparecérsele a cualquiera. Y aquellos tajos descomunales de su espada que partían a sus víctimas en dos, no eran, dado el peso y tamaño del arma, inverosímiles. El Cid es plenamente épico, sin rebasar el nivel de lo posible; simplemente, por superlativas excelencias *humanas*. Por eso me parece que casi todo el Poema es anti-mítico; lo que resalta en todo lo que el Cid logra, por excepcional que sea, es lo *comprobable*, según normas humanas. El juglar ha idealizado la realidad, bien conocida ya, de su héroe, sin hacer mucho más. Hasta podemos decir que esta idealización se lleva a cabo sólo en lo que atañe a la caballerosidad, carácter constante del Cid poético, pero no del histórico. En cuanto a los éxitos militares, es notable que hay más bien moderación en pon-

9 Aun esta afirmación podría discutirse, ya que desde tiempos antiquísimos se ha creído que la mirada firme de un hombre es capaz de amedrentar una bestia feroz.

derar lo que el Cid logró. La excepción es la batalla de Cuarte. El juglar la presenta como un espectáculo aparatoso e importante, con elementos algo exagerados por motivos artísticos.

Realismo.—Entre todos los héroes épicos, el Cid es el más telúrico, el que vive con los pies más firmemente plantados en la tierra. Su ambiente es el tiempo de cada día; los lugares, la indumentaria, el paisaje local identificado. Lo único que no se menciona a menudo es la comida, aunque sí se menciona con regularidad la cebada que se da a los caballos. Por lo visto, para estos sobrios castellanos la cebada es más importante que la vitualla. Ellos pueden aguantar el hambre fácilmente, pero no las bestias que los transportan, haciendo posible caminar y ganar el pan:

> *Temprano dat çevada, sí el Criador vos salue!*
> *El qui quisiere comer; e qui no, cavalgue.*
> (420-21)

El único convite que hay en el Poema es el que, verificadas las vistas entre el rey y el Cid a orillas del Tajo, da el segundo a los suyos y a las gentes de su señor (*"que adobassen cozina pora quantos que i son"* [2064]). Y lo que hay de raro en esta peripecia es lo que se dice en el verso 2067: *"passado avie tres años no comieran mejor"*. Estos guerreros no comen por gusto, sino para vivir y pelear. Su sobriedad queda subrayada tácitamente por el juglar al describir éste con desprecio el aspecto de glotón y de

borracho de Asur González (3375); y cuando Muño Gustioz le reta en la corte de Toledo:

Antes almuerzas que vayan a oraçión
a los que das paz, fártàslos aderredor.
(3384-85)

Los castellanos del Cid no se hartan ni se emborrachan en festines orgiásticos después de sus victorias. La única alusión gastronómica que hay en la escueta descripción de las bodas es:

antes que entrassen a yantar todos [los tablados]
los crebantaron
(2250)

En cuanto al Cid mismo, nunca le permite el juglar escapar de la dura realidad. Aun después de tomada Valencia, no se atreve a salir de la ciudad para celebrar su triunfo yendo a recibir a su familia:

Y yo fincaré en Valençia que mucho costadom ha;
grand locura serie si la desenparás.
(1470-71)

La mayor locura en un sujeto tan hecho a afrontar las realidades de la vida sería olvidar por un sólo momento la realidad fundamental de su situación: el dolor de su deshonra, simbolizado por la *"luenga barba"* que

por amor de rey Alffonsso, que de tierra me a echado;
nin entrarié en ella tigera, ni un pelo non avrié tajado
(1240-41)

Fijémonos un momento en la pena del Cid.

La pena del Cid.[10]—El tan frecuente *"sonrissar"* del Cid no hubiera captado el ánimo de los que con él se rozaban, ni el interés del lector moderno, si se hubiera debido sólo a simple optimismo; si no fuera expresión de la esperanza en medio de la pena y del regocijo que sigue a un grave lance vencido. La mesura impide a Rodrigo y a los suyos toda excesiva demostración de pesar. Por eso son poderosamente elocuentes las pocas palabras pronunciadas en momentos críticos; en alguna ocasión, un largo silencio; en otra, una muda demostración de rendimiento. Se desprende entonces de las riendas de la mesura un contenido estado de ánimo interior. Cuando *"llorando de los ojos"*, se postra Rodrigo de hinojos ante Alfonso, su señor, y toma con los dientes las hierbas del campo, sabemos bien que este desmedido gesto, tan insólito, es como el romperse un dique que suelta un torrente hasta entonces represado. Que este sujeto haya sido siempre dueño de sí mismo y no haya desnaturalizado su condición, convirtiéndose en un héroe llorón, como le ocurre a otro desterrado en ambiente distinto, muchos siglos más tarde —me refiero, por supuesto, a Martín Fierro— no significa que su espíritu se haya desprendido de su preocupa-

10 Eleazar Huerta se fija sólo en el optimismo del Poema, pasando por alto el fondo de pena que da relieve y sentido a este optimismo. "El héroe", afirma aquel crítico, "será... inaccesible al pesimismo" (pág. 102); "muere de puro viejo" (pág. 36); "[el Cid] no deja en nosotros una huella de terror y compasión" (pág. 37); "es dichoso e irradia dicha y honra en torno suyo" (pág. 38); "no hay situación irreparable en todo el *Mio Cid*" (pág. 100).

Estas afirmaciones señalan sólo un aspecto del efecto formal del Poema, el de un regocijo luminoso. Pero hay otro aspecto latente, el de fondo, que puede compararse a la sombra que encarece la luz. Sobre este fondo no dice casi nada Huerta. Únicamente observa que Rodrigo «*llora si está triste*».

ción fundamental —el destierro— aunque la haya callado.

Levantado su exilio, sufre Rodrigo el segundo desastre de su vida. Acaso no se haya subrayado lo suficiente la pena que la noticia de este desastre le ocasiona. Para comprenderla bien, escudriñemos los diez versos que describen su reacción ante las palabras del mensajero:

quando gelo dizen a mio Çid el Campeador
una grand ora penssó e comidió;
alçó la su mano, a la barba se tomó;
"Grado a Cristus, que del mundo es señor,
"quando tal ondra me an dada ifantes de Carrión;
"par aquesta barba que nadi non messó,
"non la lograrán ifantes de Carrión;
"que a mis fijas bien las casaré yo!"
Pesó a mio Çid e a toda su cort,
e Albar Fáñez d'alma e de coraçón.

(2827-2835b)

Los versos que he subrayado (2828, 2835 y 2835b) expresan el gran pesar del Cid. Los gestos descritos y las palabras que se pronuncian en los versos 2829 a 2834 dan más idea de fortaleza de espíritu ante la adversidad, que del dolor profundo, callado, que, sin embargo, le rompe al padre *"las telas del coraçón"*. El lector ha de suplir por sí mismo las resonancias que el juglar expresaría con actuación histriónica durante la pausa indicada por el verso 2828. Debía recordar que, cuando los infantes le propusieron llevarse a sus hijas a Carrión, el Cid respondió: *"Allá me levades las telas del coraçón"*; y que, cuando inculpa a sus yernos de *"menos valer"* en las Cortes de Toledo, repite la misma fórmula (*"A quem descubriestes las telas del coraçón"*). Recordándolo, pode-

mos comprender por qué es admirable la mesurada fortaleza (manifestada en seis versos) que refrena su dolor (sugerido y declarado en tres versos) tan intenso que en un hombre de acción fácilmente hubiera podido estallar en actos de irrefrenable violencia.

Este trozo es una demostración en detalle de la complicación psicológica del Poema en general. Las acciones valerosas, las sonrisas de confianza, surgen como expresiones de espíritus sanos y fuertes, en un fondo de penosa necesidad, más sugerido que expresado. El invariable éxito de estas acciones nunca se logra *fuera de* circunstancias críticas, que exigen para ser superadas, un hombre de genio, un «milagro entre los milagros del señor». Un crítico ha dicho que lo que impide al optimismo del Cid ser «el de un protagonista de folletín» es «la tensión constante en el desarrollo de la fábula».[11] Lo cual es justo, si se quiere sugerir que lo que da sustancia al optimismo del Cid es su fuerza de voluntad. El hombre de acción no suele serlo por motivos que sólo tienen que ver con el optimismo. Las grandes acciones exigen una seria aplicación de la voluntad, una grave actividad del pensamiento, una profunda motivación psicológica. En el caso del Cid esta motivación es el anhelo de reconciliarse con su rey para que le alce el destierro.

Los ápices formales.—Aunque en las anteriores observaciones no hemos podido menos de interrumpir el examen de la causa material con ideas que giran sobre la causa formal, nuestro propósito ha

11 Huerta, pág. 102.

sido referirnos más bien a la materia que a la forma. Es como si al describir un mueble, nos fijáramos primero en la madera y, después, en su configuración. Ahora, sin poder evitar tampoco la intromisión de una causa en la otra, me propongo fijarme especialmente en la operación del efecto formal.

En un poema, este efecto debe ser constante y acumulativo con virtud variable pero consistentemente fuerte. Así ocurre en nuestro Cantar; aunque la intensidad varía según las graduaciones de las distintas partes. En obras cuya acción es más bien compleja que simple (y *Mio Cid* es una de ellas), hay varias acciones culminantes que conducen a la principal.

Estos ápices constituyen los momentos estremecedores de una obra, y corresponden a aquellas partes en que el sentido cobra su máxima virtud: por ejemplo, cuando una serie de acciones y tensiones se resuelve, después de haber acumulado intensidad emotiva; o cuando el nudo formado por las complicaciones humanas de un conflicto, se desata. Son, en la épica, los momentos de admiración rebosante por el héroe, los cuales no se dan en su grado máximo durante los trances más intensos y difíciles de la ejecución de una proeza, sino cuando esta proeza o una serie de ellas han llegado ya a su fin felizmente. Es el caso de toda la primera mitad del *Mio Cid.* Cuando el héroe conduce a su mujer y a sus hijas al *"más alto logar"* del alcázar de Valencia, no sólo vemos con ellos, conmovidos, *"como yaze la çibdad"*, y el mar, y la huerta, *"espessa . . . e grand" "e todas las otras cosas que eran de solaz"* (1613-15); vemos también, desde otra cima, la figuración del éxito del Cid, el vasto panorama de logros adquiridos durante su

largo y penoso destierro, desde que, tres años antes, lloraba de profunda pena, hasta hoy, que llora de puro gozo. Sobre lo alto del alcázar, puede el Cid ver —y nosotros con él— el paisaje inmediato de Valencia y, además, los yermos y poblados, los valles, las montañas, los ríos, los *"crebar de albores"* las cornejas diestras y siniestras, desde allí hasta Burgos. La contemplación de este panorama emocionante integra la primera de las tres culminaciones formales del Poema.

La segunda, que ya hemos analizado, se produce cuando Alfonso perdona a su vasallo a las orillas del Tajo.

La tercera y mayor, la constituye el triunfo jurídico de Rodrigo y de sus partidarios en la Corte de Toledo.

Las Cortes de Toledo: El efecto formal en sus grandes rasgos.—Merecidamente ha recibido esta escena los más autorizados elogios. Robert Southey escribió, hace más de un siglo: «El discurso del Cid ante las Cortes es de una perfecta elocuencia dentro de su género. Si tenemos presente que todo esto se escribió, probablemente, antes del año 1200..., creo que merece ser considerado como uno de los ejemplares más curiosos y meritorios de la literatura primitiva; el más incomparablemente bello, sin duda».[12]

12 «The Cid's speech at the Cortes is perfect eloquence of its kind. If it be remembered that all this was written, in all probability, before the year 1200..., I think it must be considered as one of the most curious and valuable specimens of early literature — certainly as the most beautiful beyond comparison». Citado por Erasmo Buceta, "Opiniones de Southey y de Coleridge acerca del 'Poema del Cid'", *RFE*, t. IX, págs. 52-57. Buceta cita *Life and Correspondence of Robert Southey* (New York), 1885.

El único reparo que se le puede hacer a este juicio es que no incluye la alabanza de los discursos de los partidarios del Cid. Para éstos, como para el de Rodrigo, sería más propia la denominación de parlamentos, dado su carácter dramático. Las inculpaciones de menos valer pronunciadas por los acusadores, y su rechazo por los inculpados, cobran, mediante el arte del juglar, la rapidez y el impacto de un diálogo escénico, donde el Cid no es más que uno de los interlocutores; el principal, por supuesto, aunque su discurso no sea el más extenso. Sin embargo, se destaca entre todos por su graduación, por su pericia jurídica, por su astuta estrategia legal, por el cálculo de las partes razonadas, por la majestuosa furia de su respuesta a las arrogantes e insolentes pullas del boquituerto Crespo de Grañón, del Conde de Cabra, García Ordóñez. Ciertamente, la figura del Campeador, que se yergue como la de un gigante entre enanos sobre la más lucida compañía que era posible reunir en toda España; con su lengua barba *"presa con el cordón"*, que *"nadi non messó"*, alcanza en esta escena su aspecto más grandioso dentro de todo el Poema. Si, antes, nos habían admirado su fuerte brazo, su valentía, su corazón recto, ahora admiramos, por añadidura, su mesura, su dignidad personal y su brillo intelectual. El Cid de Toledo supera al Cid de Valencia así como sus facultades intelectuales y espirituales sobrepasan a las corporales.

Las Cortes de Toledo: Explicación.—Precisemos ahora nuestro enfoque de los temas expuestos, ateniéndonos minuciosamente al texto del último Can-

tar. Rodrigo entra en Toledo con el prestigio de un héroe nacional cuyas nuevas

Alent parte del mar andan.
(1156)

Su causa importa lo suficiente para que se convoquen las cortes de España. Cinco años atrás, salía de Burgos desterrado; hoy, el mismo rey que le desterró, le recibe con los máximos honores, y los grandes de España se ponen de pie cuando "*cuerdamientra entra mio Çid con todos los sos*" (3105).

El Cid se encuentra en la Ciudad Imperial, exento de toda culpa por las consecuencias vergonzosas del casamiento de sus hijas, que él nunca quiso. No lo quiso ni un solo momento, desde que se enteró de las intenciones del rey (1926-30), hasta más de dos años y más de mil versos más tarde (2950), cuando recibe noticia de la afrenta de Corpes. Inmediatamente después de recibirla, el Campeador envía a Muño Gustioz a pedir justicia al rey. El mensajero encuentra al monarca en Sahagún y le informa que

Rodrigo
tienes por desondrado, mas la vuestra es mayor

(2950)

Y siete semanas después, en Toledo, reunida la corte, el Cid le dice al rey:

Desto que nos abino que vos pese, señor
(3041)

y

por mis fijas quem dexaron yo non he desonor,
ca vos las casastes, rey, sabredes qué fer hoy
(3149-50)

El poeta nos ha preparado para este momento desde el verso 1908. Repetidas veces, y con creciente énfasis, el vasallo se ha disculpado de este casamiento, insistiendo en que el responsable es el rey. Minaya mismo, el primero que se entera de las intenciones de Alfonso, le dice receloso:

Rogar gelo emos lo que dezides vos;
después faga el Cid lo que oviere sabor.
(1908-9)

Y al enterarse el Cid por Minaya de lo que quiere el rey, exclama:

...De grand natura son ifantes de Carrión;
ellos son mucho urgullosos e an parte en la cort,
deste casamiento non avría sabor.
(1937-39)

Cuando el rey mismo ruega a su vasallo:

Dándoslas. mio Cid. sí vos vala el Criador!
(2081)

el Cid responde:

Non abría fijas de casar...
ca non han grant hedad e de días pequeñas son.
(2082-83)

Y cuando Alfonso confirma oficialmente el contrato matrimonial, Rodrigo no deja de hacer esta salvedad:

Vos casades mis fijas, ca non gelas do yo.
(2110)

Llegado el momento de entregar a las hijas, tampoco quiere el Cid hacerlo por su propia cuenta:

Yo vos pido merçed a vos, rey natural:
pues que casades mis fijas, así commo a vos plaz,
dad manero a qui las dé, quando vos las tomades;
non gelas daré yo con mi mano, nin dend non
se alabarán.
(2131-34)

Y, todavía, inmediatamente antes de celebrarse las bodas, dice el padre a sus hijas:

A vos digo, mis fijas, don Elvira e doña Sol:
deste vuestro casamiento creçremos en onor;
mas bien sabet verdad que non lo levanté yo:
pedidas vos ha e rogadas el mio señor Alfons,
atan firme mientre e de todo coraçón
que yo nulla cosa nol sope dezir de no.
Metivos en sus manos, fijas, amas ados;
bien me lo creades, que él vos casa, ca non yo.
(2197-2204)

Ya no se trata, pues, de aquel peticionario que a las orillas del Tajo mordió la hierba del campo ante un señor que todavía era capaz de vedarle su rehabilitación. Obtenido el perdón real, cualquier otra deshonra es remediable, y tanto más cuando ésta resulta de la maldad del afrentador. Nadie duda de que el derecho no se ha de procurar para quien lo merece. En el duelo judicial los que más valen han de triunfar porque, hasta ahora, han triunfado siempre por ese valer. De ahí que el proceso en las cortes sea una solemne, una dramática formalidad, para resaltar el mérito del Cid. Sus contrincantes no son dignos de él. Es como si se les pusiera en escena sólo para encarecer el valor de sus contrarios. ¿Cómo es posible que salgan impunes estos infantes hipócritas, codiciosos, derrochadores; estos traidores que tramaron la muerte de Abengalbón; estos cobardes

que huyeron del león y del enemigo; estos pájaros de mal agüero que nunca abrieron el pico sino para dar a conocer sus móviles viciosos; estos monstruos, que azotaron a sus tiernas esposas, y las patearon hiriéndolas con sus espuelas, y dejándolas medio muertas a merced de *"las bestias fieras e las aves del mont"*? En cuanto al tercer hermano, el glotón y borracho, Asur González, ¿merece algo más que la burla? Y al Conde García Ordóñez, que se mofa de la larga barba del Cid, ¿no le mesó éste la suya en el Castillo de Cabra? Sólo su *"alta natura"*, es decir, su excelso linaje, les presta cierta importancia a estas mediocridades. Su nacimiento es su única defensa pero ella no les vale ante un rey justiciero y unas cortes de espíritu democrático. Así, cuando el mérito triunfa sobre el privilegio, el antiguo desterrado cobra una estatura monumental, obscureciendo con su luz a todos, aun al rey, cuyas palabras, *"mejor sodes que nos"*, aunque sean aparentemente una fórmula de cortesía, expresan una verdad innegable. Rodrigo Díaz de Bivar ha hecho algo más que rehabilitarse como individuo. Ha logrado tanto que le sobra para dar a los demás:

A todos alcança ondra por el que en buena naçió.
(3725)

VII

Conclusion: el Cid es un verdadero heroe nacional

Sentido político.—Karl Vossler, en su famosa *Spanischer Brief* a Hugo von Hoffmannsthal, expone con firmeza su interpretación personalista sobre el *Poema de Mio Cid.*[1] Todavía con más énfasis, el hispanista americano, George Tyler Northup, en un trabajo titulado *The Poem of the Cid Viewed as a Novel,* de-

[1] Karl Vossler, *Algunos caracteres de la cultura española* (Buenos Aires, 1942), pág. 11. «No nos encontramos —dice Vossler— ante una cuestión puramente nacional, religiosa ni ética como en *La Chanson de Roland* o en *Los Nibelungos*, sino ante algo esencialmente personal, porque del Cid y nada más que del Cid, de su honra y de su gloria, es de lo que en él se trata... No se trata tampoco de la vida interior del héroe, ni de hazañas ni obras en beneficio de la comunidad, ni mucho menos de glorias externas, sino precisamente, de la reparación y defensa de su honor personal».

clara: «. . . bajo el influjo de una tardía tradición, solemos mirar [al Cid] como el defensor de la cruz contra la creciente y como el campeón que extendió las fronteras de la España cristiana. Tales ideas debemos desecharlas en su totalidad para comprender el poema. Nuestro poeta no para mientes en la importancia política y religiosa de la carrera de su héroe».[2]

Y en un brillante ensayo contra ciertas opiniones de Menéndez Pidal, Leo Spitzer afirma que el Poema no es una verdadera epopeya, sino una *"biografía novelada o epopeyizada"*, cuyo héroe, como ciudadano de la patria grande europea más bien que de su patria chica española, sí ejemplifica las universales virtudes caballerescas, pero no el espíritu de la reconquista de su época, y de su país. Sobre los motivos patrióticos del Cid al abstenerse de luchar con el rey, Spitzer no dice nada; ni podemos esperar que admita tales motivos, ya que dado su punto de vista internacionalista, hemos de suponer que para el eminente romanista la lealtad del Cid, más que manifestación

2 George Tyler Northup, "The Poem of the Cid Viewed as a Novel", *PQ*, t. XXI (1942), pág. 18. A lo antes dicho añade: «The capture of Valencia is a mere episode, the significance of which is chiefly financial. The loot is the all important matter:

Los que foron de pie cavalleros se fazen;
el oro e la plata, ¿quien vos lo podrie contar?
Todos eran ricos quantos que alli ha.
Mio Çid Don Rodrigo la quinta mando tomar,
en el aver monedado treynta mill marcos le caen,
e los otros averes ¿quien los podrie contar?

Much more space is devoted to the little skirmish of Alcocer. The patriotic note is scarcely sounded. If the once-used phrase 'Castiella la gentil' recalls 'la douce France' of the Roland, it means little in an age when loyalty to a feudal lord came before devotion to one's native soil. And the religious motive is equally weak in an age of intolerance, when Moors were admired, not hated».

de patriotismo, lo es de una genérica virtud caballeresca (*triuwe, staete*) que en el ánimo del Campeador existe independientemente de cualquier móvil político y local.[3]

No obstante estas opiniones tan generalmente difundidas, nos parece que el estudio que hemos tratado de llevar a cabo demuestra que el poema es mucho más que la historia de los asuntos personales del héroe, y que viene a ser, más bien, una verdadera epopeya nacional en que el poeta da a conocer inconfundiblemente su conciencia de la misión histórica del protagonista.

El significado político del tema de la obra, el cual es la honra del Cid, consiste en que para ganarla sus motivos y acciones van más allá de toda ambición personal. La gran estatura del Cid como hombre de estado cuyos intereses personales cedieron a los de la España cristiana es lo que mueve al poeta a exclamar que a todos alcanza honra por el que en buena hora nació (3725).

Sin duda el Cid quiere engrandecerse personalmente; pero en esto no se distingue de ninguno de los héroes épicos de cualquier nación, especialmente de los transpirinaicos, sobre los cuales dice Menéndez Pidal: «Tan predominante es el móvil personal que en la épica francesa, a pesar de hallarse en ella muy

3 Leo Spitzer, "Sobre el carácter histórico del Cantar de Mio Cid", *NRFH*, t. II (1948), págs. 112, 113. «¿Pero cómo explicar —pregunta Spitzer—, que una de las más grandes ideas de su tiempo, la de la cruzada europea, no se refleje en nuestro héroe, cuando la conquista de Valencia llevada a cabo por el Cid histórico era una especie de anticipación a la conquista de Jerusalén?» Da su respuesta haciendo otra pregunta: «¿Sería que el juglar que escribió el poema cuarenta años después tomó los hechos históricos como se le presentaron entonces y no quiso glorificar al Cid por obras que probaron no ser duraderas?»

desarrollado el espíritu nacional, es constante la glorificación del héroe que se rebela contra el rey cuando de éste recibe un agravio».[4] Pero Rodrigo, al contrario de los héroes franceses, permanece fiel al rey que le destierra injustamente. Por eso es excepcional su lealtad, superando así la lealtad del vasallo en paz con su señor.

La expatriación es más que el resultado de una discordia privada entre un rey invidente y un vasallo inocente. Es una cuestión pública, cuyas consecuencias pudieron ser desastrosas para Alfonso y para España si la víctima se hubiese portado vengativamente; y este suceso tiene antecedentes que se remontan al asesinato del antiguo señor del Cid, Sancho de Castilla, y a la jura que Alfonso hizo en Santa Gadea de Burgos. El siempre favorecido del rey muerto viene a ser el casi siempre desfavorecido del sucesor, cuya *invidia* demuestra incapacidad para tolerar el mérito ajeno y una flaqueza institucional de los reyes españoles de entonces.[5] Los mestureros de la corte, a quienes el Cid y Jimena les echaban la culpa del destierro (19, 27) eran también un siniestro fenómeno político de la España de siglo once,[6] y, sin duda, uno de estos mestureros, acaso el principal, era el rival histórico del Cid, su *"enemigo malo"* (1836, 2998), el frecuentemente mencionado[7] Conde García Ordóñez, que desempeña un papel importante en el poema como consejero de los Infantes de Carrión en la Corte de Toledo.

---

4 EC, t. II, pág. 634.

5 Véase Edmund de Chasca, "The King Vassal Relationship in the *Poema de Mio Cid*", *HR*, t. XXI, (1953), pág. 185, y Menéndez Pidal, *La España del Cid*, pág. 295.

6 MP, EC, pág. 295.

7 Véase líneas 1346, 1836, 1859, 1861, 2997, 3007, 3160, 3270, 3288.

Lo dicho, pues, —un rey leonés con motivos especiales para ver con malos ojos a un vasallo castellano,[8] acusaciones falsas de enemigos políticos, un poderoso rival político que goza de la confianza del rey— hace políticamente significativo el destierro del Cid.

Y ya desterrado, el comportamiento del héroe sigue siendo el de una figura pública más bien que el de un proscrito, o *caballero-bandido*[9] *o freebooter,*[10] como se le ha llamado. Al principio el rey no quiere tener nada que ver con su víctima; pero el Cid nunca admite el rompimiento porque después de cada victoria le manda a Alfonso la quinta parte del botín. De haber seguido Rodrigo el ejemplo tradicional de los arrogantes y rebeldes capitanes castellanos, no sólo se hubiera quedado con todas las ganancias, sino que, además, le hubiera hecho la guerra al rey, lo que tenía pleno derecho de hacer. Todo esto lo sabían los oyentes del juglar, que estaban al corriente de la historia reciente tal como constaba en el Poema.[11]

---

8 «El Tudense dice que los castellanos, no hallando persona de estirpe real más indicada para ocupar el trono vacante, convinieron en recibir por señor a Alfonso, si bien a condición que antes jurase no haber participado en la muerte de Don Sancho; después, como ninguno se atreviese a pedir tal juramento al nuevo rey, Rodrigo Díaz le tomó la jura, por lo cual nunca fué grato a Alfonso en adelante.

«Esta noticia es ciertamente tardía (el Tudense escribe hacia 1236), y además me parece provenir de fuente juglaresca, pero la creo de origen antiguo y, por lo tanto, fidedigna, ya que los primitivos juglares castellanos eran más cronistas y menos poetas que sus colegas los franceses». *EC*, t. I, pág. 217. Véase también *EC*, t. I, pág. 201 y ss. y 203 y ss., en cuanto al papel que hicieron Alfonso y especialmente doña Urraca durante el sitio de Zamora.

9 Spitzer, pág. 109.

10 Northup, pág. 19.

11 *La España del Cid* (Buenos Aires, 1939), pág. 191: «...este verso ('con Alfons mio señor non querría lidiar'. [538]) tiene un pleno valor histórico. El tradicional fuero de los hijosdalgo (con-

Hay que insistir otra vez, pues, en este punto: lo que sobre todo le hacía merecer al prócer castellano la admiración de sus contemporáneos era su insólita magnanimidad, es decir el que subordinase su interés personal al del rey, y su regionalismo a su espíritu nacional. Los que se agregaron al Cid de todas partes de España sin duda querían enriquecerse; pero el tono del poema no deja de sugerir que ellos también compartieron su patriotismo.[12] Y en cuanto al Cid mismo, su grandeza al negarse a combatir a Alfonso sería incomprensible «si aceptásemos, según generalmente se cree, que los motivos del obrar son en el héroe español puramente personales».[13]

Se ha creído que el amor al terruño y a la patria apenas se nota en el poema porque la oración *Castiella la gentil "se usa sólo una vez"* [14] (en realidad, ocurre dos veces, en 672 y 829); pero teniendo en cuenta el refrenado aunque intenso estilo de la obra, no necesitamos que se repita a menudo el bello epíteto para convencernos de la nostalgia del Cid. Algo más elocuente que una expresa declaración lírica proclama su patriotismo. Este es un cantar de gesta en que los hechos dicen más que las palabras;

signado en el *Fuero Viejo de Castilla* y en *Las Partidas*) daba, al que había sido echado de tierra sin delito, el derecho de combatir al rey, de correrle su tierra, o la de sus súbditos, y, además, disponía que los vasallos criados y armados por el desterrado debían ayudar a éste en la guerra contra el rey. Esta era debida compensación al poder arbitrario que el rey tenía de desterrar sin enjuiciamiento alguno a todo el que incurría su ira. Pero el Cid de la historia, durante todo su largo distierro, nunca quiso combatir a Alfonso, conforme dice el citado verso del *Poema*.

12 Esto consta por los muchos versos en que se refiere a las distintas partes de España desde donde se agregaron partidarios al Cid, y por el orgullo con que se llama a Alfonso *"Señor de largos reynos"*.

13 *EC*, t. II, pág. 634.

14 Northup, pág. 18.

y como ya hemos visto,[15] lo que el héroe *hace* es señalar su pena por el destierro dejándose la barba sin cortar hasta el fin.

El apego al terruño castellano coexiste en nuestra obra junto al orgullo por la patria grande española, pues con patente orgullo dice el juglar de Alfonso:

> *Rey es de Castiella e rey es de León*
> *e de las Asturias bien a San Çalvador,*
> *fasta dentro en Santi Yaguo de todo es señor,*
> *ellos comdes gallizanos a él tienen por señor.*
> (2923-27)

Dirigiéndose al rey por parte del Cid, Muño Gústioz le dice:

> *Merçed, rey, de largos reynos, a vos dizen señor!*
> (2936)

Y cuando el monarca convoca la corte, manda cartas a León y a Santiago, a los portugueses y a los gallegos, a Carrión y a Castilla, advirtiendo que

> *qui non viniesse a la cort non se toviesse por so vassallo.*
> (2982)

Por lo dicho consta, pues, que los representantes que se reunieron en Toledo vinieron de todas partes de España; que al asistir a la corte admitían vasallaje a un rey nacional; que los presentes representaban los dos estratos de la nobleza, el alto y el bajo, "*cuemdes e infanzones*"; y que vinieron a presenciar la resolución de una cuestión que superaba lo personal, porque el casamiento de las hijas del Cid, por cuyas desastrosas consecuencias se convocaba la Corte, había sido un casamiento por razón de estado, dispuesto

15 Véase págs. 94-96.

por el rey contra los deseos del Cid.[16] Desde el momento que el rey decidió hacer de casamentero, el enlace cobró importancia política como galardón para un héroe cuyas hazañas le convertían en un bienhechor público; y las segundas y aún más gloriosas bodas con que termina felizmente el Cantar, hacen al Cid pariente de los reyes de España. Cuando los mensajeros de Navarra y Aragón llegan a Toledo para pedir la mano de las hijas, se dirigen al conquistador y señor de Valencia como a un potentado; se dirigen a él, según es notorio, como a una gran figura política, —en efecto la más importante que allí se encontraba— cuyas nuevas *"alent del mar andan"*, (1156), cuya causa era de suficiente importancia para que se reunieran las Cortes de España, a quien el rey recibió con los más altos honores, y ante cuya presencia la más excelsa nobleza se puso en pie cuando *"cuerdamientra entra mio Çid con todos los sos"* (3105).

El sentimiento religioso.—Debido a la influencia de los prejuicios anticidianos difundidos por Dozy se negó generalmente durante varias generaciones que la obra del Cid histórico obedeciera al impulso de la Reconquista. Pero desde que Menéndez Pidal echó abajo con su definitiva labor la leyenda negra erigida por el holandés, no se puede dudar que el héroe castellano obró con plena conciencia de su misión histórica. ¿Está reflejado el sentido de esta misión en el Poema? Northup y Spitzer lo niegan rotunda-

16 Véase págs. 116-120.

mente. Nosotros, por el contrario, trataremos de demostrar el punto de vista opuesto en las siguientes observaciones.

Recordemos, ante todo, que la acción militar en la obra consiste en «la recuperación del territorio español invadido por los musulmanes», palabras que expresan la segunda acepción de la voz "reconquista" en el Diccionario de la Academia. La acción militar del Poema cumple, pues, con la letra del vocablo. ¿Cumple también con su espíritu? No puede caber duda de ello si se concede el verismo del Cantar, en el cual, a nuestro parecer, la penosa y larga lucha contra el enemigo refleja la cuestión religiosa casi tanto como las relaciones entre vasallo y rey reflejan la política. Cierto que al inmediato calor de las batallas los cristianos no expresan sentimientos religiosos a menudo, lo que no era de esperarse, como tan sensatamente ha dicho Menéndez y Pelayo: «Los sentimientos que animan a los héroes de tal poesía [los cantares de gesta] son de tanta sencillez como las mismas acciones. Obedecen sin duda al gran impulso de la Reconquista; pero en vez de semejante abstracción moderna, ajenas para síntesis históricas y discursos de aparato, no puede concebirse en los hombres de la primera Edad Media más que un instinto que sacaba toda su fuerza, no de la vaga aspiración a un fin remoto, sino al continuo batallar por la posesión de realidades concretas».[17] Tanto más peso debemos dar, por lo mismo, a lo mucho que se hace y a lo bastante que se dice en el Poema sobre el asunto.

[17] Marcelino Menéndez y Pelayo, "Antología de poetas líricos castellanos", t. I (t. XVII de las *Obras completas*, Santander, 1940-1953) de la nueva edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, pág. 125.

La magnitud de lo hecho[18] consta en las palabras del Cid:

E yo fincaré en Valença, que mucho costadom ha;
grand locura serie si la desamparás
(1470-71)

No habremos interpretado bien el carácter del héroe si suponemos que lo único que teme es la pérdida de las riquezas que Valencia puede seguir rindiéndole; teme aún más, creo, perdérsela a la cristiandad. Antes de la toma de la ciudad dice el poeta:

Çercar quiere [*el Cid*] *a Valença pora cristianos la dar*
(1191)

Confirmando estas palabras le dice el Campeador a Minaya, apenas tomada la plaza, que "*en tierras de Valença fer quiero obispado*" (1299). Y ya elegido don Jerónimo, exclama el poeta:

¡Dios, qué alegre era tod cristianismo,
que en tierras de Valença señor avie obispo!
(1305-6)

Más tarde, cuando el clérigo batallador acompaña a los guerreros españoles para hacer frente al ejército almorávide, el Cid le da la décima parte del botín. Tan enorme es la porción que el juglar dice que "*lo que cadié a él* [el obispo] *mucho era sobejano*" (1796). Tal generosidad es más que el material goce

18 «La conquista de Valencia fué, en primer lugar, un alentador ejemplo de esfuerzo heroico. Fué la más extraordinaria empresa que en España se realizó por persona alguna que rey no fuese, al decir de Zurita, el doctísimo historiador aragonés, el cual reconoce además que aunque el rey de Castilla, el más fuerte de España, hubiese conquistado una ciudad tan adentrada en la morisma y de las más populosas que había. Nosotros ya sabemos que Alfonso comprometió todo su poder, y nada consiguió». *EC*, pág. 648.

de compartir ganancia; es también una manera concreta de reconocer la importancia del obispo como símbolo de la reconquista y corresponde a la liberalidad con que el Cid dotó la nueva sede episcopal.[19]

Se ha dicho que el «móvil religioso era débil en la España del Cid, donde no se odiaba a los moros, más bien se les admiraba».[20] Conviene considerar lo que tiene de falso y de verdadero esta simplista generalización. El móvil religioso sí se había debilitado entre los decadentes árabes españoles, pero los almorávides que durante la vida del Cid invadieron a España trajeron consigo un intenso fanatismo que alentó el nunca disminuído de los de una minoría que nunca había visto con buenos ojos el ablandamiento y el hedonismo de sus correligionarios. En cuanto a los españoles, nunca, a pesar de sus divisiones políticas, habían sentido un impulso religioso unificador con tanta fuerza como la que se originó por esta nueva amenaza al mundo cristiano.[21] Por tales motivos —la africanización de los musulmanes hispanizados y la vigorización de la fe de los españoles por la crisis que padecían— pasaban moros y cristianos por «un período en que las primordiales actividades desenvueltas en ellos estaban muy principalmente estructuradas por la religión...»[22]

19 *EC*, pág. 589.

20 Northup, pág. 18.

21 «...el peligro común [es decir, peligro tanto para los árabes españoles como para los españoles mismos] de la invasión almorávide fué sin duda el hecho informador de las nuevas ideas que se generalizan a fines del siglo XI, cuando los musulmanes, antes españolizados, tendieron a africanizarse. Y el Cid fué entonces quien más vivamente sintió la necesidad de una zona propia que sirviese de dique a la invasión africana; fué quien con más elevación reafirmó la unidad hispánica, arrogándose la representación integral de ella para recobrarla tal como el rey Rodrigo la perdió toda». *EC*, pág. 677.

22 *EC*, pág. 95.

También precisa rectificar la segunda afirmación que hemos citado, a saber que «no se odiaba a los moros, más bien se les admiraba». Cierto que en la España del Cid la cultura de los cristianos, los *eslavos,* era inferior a la de los árabes. En el Poema la amistad entre el rico moro, Abengalbón, y el Cid, simboliza la simpática convivencia entre las dos razas. Pero este *"amigo de paz"* (1464, 1528, 2636) del héroe representa un elemento muy distinto del que personifica el advenedizo Yúcef Ben Tuxufin, verdadero enemigo de raza contra cuyas huestes el castellano luchó para salvar a España y a la cristiandad. Para el juglar de Medinaceli y sus oyentes el peligro era todavía un recuerdo vivo, y por lo tanto no eran para ellos meras exclamaciones de fórmula las expresionez de gozo con que en el Poema se celebran las victorias de la *"limpia cristiandat"*. Ni el estilo sobrio del poeta ni el modo de ser de los castellanos de la edad heroica permiten la abundante verbalización lírica del sentimiento religioso y patriótico; pero con lo que se dice, y sobre todo, con lo que se hace, basta para dar a conocer inconfundiblemente el significado religioso y político del imperecedero Poema.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Incluimos en la siguiente nota únicamente los trabajos y libros en que se pronuncian juicios sobre la forma y estructura del *Poema de Mio Cid.*

Juicios en que se niega la unidad del Poema

E. C. Hills, "The Unity of the 'Poem of the Cid' ", *Hispania,* XII (1929), págs. 113-118.
Hills ha dedicado todo este artículo a negar la unidad artística del Poema, fundándose, principalmente, en ciertas diferencias estilísticas y métricas entre las primera y segunda partes (el erudito americano con razón ha notado que la estructuración de la obra es bipartita más bien que tripártita), y en el traslado de interés de una acción histórica a una acción ficticia. Hermenegildo Corbató (*HR,* IX [1941], pág. 328) resume con exactitud el contenido del trabajo de Hills: «Los argumentos de Hills en contra de la unidad de composición del 'Cantar' pueden reducirse a las siguientes diferen-

cias notadas por él entre la primera y segunda mitad del poema: 1) estilo, sobrio en la primera mitad, difuso en la segunda; 2) historicidad y ficción; 3) preferencia extraordinaria por el asonante en *ó* en la segunda parte; 4) promedio de sílabas en los hemistiquios al principio y al fin del poema; 5) diferencias en el modo de nombrar al Cid y al Rey don Alfonso; 6) frecuencia relativa de ciertas palabras y formas verbales: *virtos, amidos, respuso, respondió;* 7) uso relativo de ciertas palabras sinónimas, *exir, salir;*[1] 8) uso de *no* y *non;* 9) confusión de los adjetivos posesivos *so* y *su;* 10) conformidad y divergencia entre el Cantar y Primera Crónica General».

ELEAZAR HUERTA, *Poética del Mio Cid* (Santiago de Chile, 1948).

Esta obra —la más extensa pero menos acertada que se ha escrito sobre el valor artístico del poema— no trata exclusiva ni sistemáticamente sobre los aspectos poéticos del *Mio Cid.* Los primeros dos capítulos, «la forma en la épica castellana» e «ideales y vivencias en

---

1 Hermenegildo Corbató, en su cuidadoso trabajo "Sinonimia y unidad del Cid", *HR,* t. IX (1941), pág. 347, se opone a la opinión de Hills, sosteniendo que «en ninguno de los grupos sinónimos aquí estudiados se ve marcada diferencia, o al menos diferencia notable entre la primera y segunda mitades del poema que, teniendo en cuenta la frecuencia en que aparecen las palabras del grupo en ambas partes, dé fundamento a la opinión de diversidad de autor para cada una de ellas. Sólo queda, pues, el grupo salir-exir estudiado por Hills, en que la proporción es de 28-17 en favor de salir. La desaparición de exir en la segunda mitad del poema es de difícil explicación, tanto más cuanto que este fenómeno, como hemos visto, no se repite en ningún otro grupo de sinónimos de alta frecuencia. ¿Hay que atribuirlo a alguna rareza del juglar, a cambios introducidos por copistas o a pura casualidad? La respuesta sería mera conjetura.

«Considerando que de los 49 grupos de palabras sinónimas aquí estudiados, la mayoría presenta una distribución, igual a veces, bastante aproximada otras, en las dos mitades del Poema del Cid, y que sólo en grupos de muy pequeña frecuencia deja de aparecer uno de los sinónimos en una de las dos mitades, como es de esperar en toda obra, es evidente que el vocabulario del poema tiende a confirmar la opinión de unidad de autor».

el *Mio Cid*», incluyen, además de temas pertinentes como la función, en la epopeya, del verso bimembre asonantado, y el carácter del héroe épico, otros que no pertenecen al asunto, como por ejemplo las observaciones prolijas sobre "la lealtad en nuestros clásicos", en que se aducen ejemplos de la lealtad de ciertos personajes en el teatro del siglo de oro en general, luego más detalladamente en *Los pechos privilegiados* de Ruiz de Alarcón, y para colmar la medida, en el *Quixote*. En los últimos tres capítulos expone el autor sus ideas sobre el desarrollo de la fábula en cada uno de los tres cantares sin abandonar su tendencia divagadora. El comentario viene a ser una glosa bastante libre e impresionista del texto, interrumpida a menudo por observaciones sobre aspectos estéticos (tensión artística, págs. 99 y ss.; humorismo, pág. 140; idealización, págs. 149 y ss.; lo ornamental, págs. 165-170; lo grotesco, pág. 203, etc.); sobre el carácter hispánico (conciencia jurídica, pág. 174; aspereza ibérica, pág. 179); sobre la magia del tres, "número de la Santísima Trinidad", pág. 128; y sobre aspectos históricos como la importancia cultural de Toledo durante el siglo *posterior* (el subrayado es mío) a la composición del poema.

En cuanto a la unidad artística de la obra, Huerta sostiene categóricamente que «nada evidente indica, a lo largo del *Cantar del destierro,* que su autor hubiera proyectado los otros dos cuando lo estaba componiendo». (pág. 104).

MACK SINGLETON, "The Two Techniques of the *Poema de Mio Cid:* An Interpretative Essay", *RP, V* (1951-52), *págs.* 222-227.

En este artículo vacilante, cuya tesis es que en la primera mitad del poema se ejemplifica la técnica épica y en la segunda la novelesca, Singleton se inclina más a negar que a afirmar la unidad de la obra, como consta por las siguientes palabras: «The suggestion was made some years ago by the late E. C. Hills that the poem might really be two poems. Menéndez Pidal has not, however, expressed any change of belief that it is one

work by one hand. The present essay, though it may add some points of support to the suggestion of Hills, is not specifically designed to reaffirm the hypothesis of a double authorship» (pag. 228).

Juicios en que se afirma la unidad del Poema

FERNANDO WOLF, *Historia de la literatura castellana y portuguesa* (Madrid, sin fecha). La traducción es de Miguel de Unamuno, las notas y adiciones de Menéndez y Pelayo. La fecha de la obra original de Wolf es 1859.

El crítico alemán, Fernando Wolf, fué quien primero, en 1859, apreció debidamente el total del Cantar como conjunto poético, ochenta años después de que Tomás Antonio Sánchez preparara para la imprenta el manuscrito de Per Abat.[2] Durante este largo período los comentarios no fueron mucho más que simples declaraciones de admiración o de menosprecio, sin ninguna apreciación de la unidad estructural de la obra.[3] Wolf

[2] Tomás Antonio Sánchez, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo* XV (Madrid, 1779), págs. 49-50.

[3] Véase la Introducción de Menéndez Pidal al *Poema de Mio Cid* (Clásicos castellanos, 1913), págs. 52 y ss., donde resume varias opiniones sobre el Poema. Opiniones no citadas por Pidal son la negativa de Bouterwek (*Historia de la literatura española*, Madrid, 1829 [traducción española de la primera edición alemana de 1805], pág. 2): «...nunca podrá dársele con justicia el título de poema, por no ser más que una historia rimada». J. C. L. Simonde de Sismondi, *De la litterature de midi de l'Europe* (París, 1829), t. III, pág. 122: «Le poête descend souvent au langage d'un chroniqueur barbare; il rapporte les événements sans y rien changer; mais presque toujours il les voit, et il les fait voir».

Mucho antes que Wolf, el gran Federico Schlegel (*Sämmtliche Werke* [Wien, 1822], t. I, págs. 318-319) fué quien primero reconoció el mérito del Poema fuera de España: «España posee, en su poema histórico sobre *El Cid* una ventaja especial sobre otras naciones: éste pertenece al género poético que con más fidelidad y fuerza manifiesta el espíritu y carácter nacional de un pueblo. La memoria de un personaje como el Cid le vale más a una nación que bibliotecas enteras repletas de obras que despuntan sólo ingenio individual aparte de la conciencia nacional...

no sólo la apreció en este sentido, sino que al analizarla, tuvo siempre presente la idea temática que rige la estructura de la composición como principio unificador. Demostrando que el tema es la honra del héroe, Wolf anticipa la explicación más pormenorizada que Pedro Salinas publicó casi un siglo más tarde, y pregunta: «¿Puede decirse que sea esto narrar a la manera de las crónicas? ¿Acaso este poema no es algo más que 'una historia rimada', ni su autor más que un 'simple rimador'? ¿Se le puede negar, efectivamente, una circunspecta elección de los sucesos, una efectiva ordenación de los mismos, tacto de poeta, en una palabra, 'rastro de propia inventiva'? ... ¿No está acaso tratado [el asunto] en el *Poema* desde un punto de vista especial y reducido a unidad poética?»

MANUEL MILÁ Y FONTANALS, *Obras completas* (Barcelona, 1888-), t. I, 1874.

«Aquí observamos el antiguo espíritu castellano limpio, sincero, noble, y por eso es patente que la historia del Cid se compuso al calor de los hechos ("sehr bald").

«He notado que las gestas heroicas, especialmente las de la mitología de varios pueblos, se distinguen por cierto tono elegíaco y hasta trágico. Pero también hay otro lado menos grave en la vida del héroe, aspecto que hasta los antiguos no dejaron de destacar. Por ejemplo, a menudo se representaba la inhábil fuerza física de Hércules con cierta exageración cómica; asimismo muchas de las aventuras y astucias de Ulises no son más que travesuras. Por lo mucho que se subrayen la fuerza moral y física y la valentía del héroe, no aparecen éstas en la distancia poética de un mundo maravilloso, sino más bien en plena realidad común; cuanto mayor es el contraste entre su superioridad y su grandeza heroica con esta realidad y las circunstancias y contratiempos que acarrea, tanto más da este contraste ocasión para efectos cómicos, efectos que lejos de estropear el tono heroico, lo encarecen. Rasgos cómicos de esta especie abundan en el Cid». Cita entonces el episodio de las arcas de arena.

En este juicio Schlegel, de una penetración tan sorprendente, dado el estado primitivo de los estudios cidianos en 1812 (que fué cuando el crítico alemán dictó la conferencia que incluye estas palabras) se da cuenta del elemento humorístico del Poema con una finura y penetración que no se supera sino hasta nuestros días por Dámaso Alonso (véase "Estilo y creación en el *Poema de Mio Cid*", en *Ensayos sobre poesía española* [Buenos Aires, 1944], págs. 69-111).

Ningún juicio digno de equipararse al de Wolf se publicó en España hasta 1896, en que aparece *De la poesía heroico-popular castellana,* de don Manuel Milá y Fontanals, doce años después de la muerte de su autor. Hay que señalar, sin embargo, que las observaciones de Milá sobre la unidad del *Poema de Mio Cid* no son ni tan amplias ni tan penetrantes como las del alemán, lo que sorprende, si tenemos en cuenta su larga costumbre de sistematizar el discurso, como se ve en su loable *Arte poética*[4] —obra juvenil, publicada en 1844, cuando el autor tenía veintiséis años— y en los *Tratados doctrinales de literatura,* cuya última redacción fué fruto de su madurez. No cabe duda de que, de habérselo propuesto, Milá hubiera podido producir una rigurosa poética del Poema. Que no lo hiciera se debe a que en su estudio sobre el género épico optó por un método más ecléctico que formal. Aun así, lo poco que dice sobre la unidad de este cantar de gesta es lo más acertado que sobre la cuestión se había dicho hasta entonces en España: «Quien más atentamente lo considere [el Poema], descubrirá un conjunto de partes, es verdad no muy proporcionadas, que contiene poco más de lo necesario para dar a conocer las ganancias del Cid y la conquista de Valencia, en cuya descripción se detiene muy poco: antecedentes indispensables para que los infantes codiciasen las riquezas más bien que las hijas del héroe. De suerte que con gran fundamento se ha dicho que el casamiento es lo principal y todo lo demás accesorio. La primera unión se presenta como el nudo de la acción épica, la segunda y gloriosa como su desenlace».[5] Como se ve, este análisis corresponde al de Wolf en cuanto a la vinculación del primer cantar

[4] Menéndez y Pelayo escribe: «Profesamos especial cariño [al *Arte poética*] porque encierra en breves páginas mucho más jugo que otros tratados de grandes y transcendentales pretensiones, y es, además, por su fecha, uno de los más curiosos documentos para la historia de la evolución de las ideas literarias en España durante la época romántica». Milá, *Obras,* t. I, pág. VII. A Menéndez y Pelayo le cupo la tarea de reunir y coordinar todos los escritos impresos e inéditos de su maestro.

[5] Milá, *Obras,* t. I, pág. 242.

con el de las bodas, y en cuanto a la acción principal; pero Milá no dice nada sobre el tema (la honra de Rodrigo) que rige las partes, y además, tacha a éstas de ser «algo desproporcionadas», censura que sin duda se dirige al Cantar del Destierro, que le parece algo largo.[6]

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Tratado de romances viejos*, t. I, pág. 317 (Madrid, 1903). (T. XI de la primera edición de la *Antología de poetas líricos castellanos*).

Don Marcelino Menéndez y Pelayo estudió el *Poema de Mio Cid* en su *Tratado de romances viejos*. En una de sus frecuentes digresiones, que pronto cobra la extensión de un ensayo, damos con el juicio más penetrante que hasta entonces se había enunciado sobre la estructura del Cantar, la cual manifiesta, sobre todo, según el eminente polígrafo, el «instinto de selección estética del juglar», «la enérgica simplicidad de la composición que procede *arquitectónicamente por grandes masas*», y «la variedad de tonos dentro la unidad del estilo épico y de la precisión gráfica que la caracteriza».[7] (La cursiva es mía). Pocas palabras, éstas, ¡pero cuán sugerentes! Por primera vez en la crítica cidiana se trasluce la función estructural del medio poético (el lenguage); se vislumbra, como nunca, que la engañosa sencillez del Cantar es la de las grandes obras de arte, la que se logra mediante recursos como «la variedad de tonos»; y también por primera vez se entera un crítico, al aludir al procedimiento por grandes masas arquitectónicas, de que la unidad del Poema no es sencilla sino compleja. Como en tantos casos parecidos, el polígrafo santanderino proporciona aquí el germen de una idea capital que todavía no se ha desarrollado.

Menéndez y Pelayo mismo se da cuenta de que estas observaciones suyas abren un nuevo camino, afirmando que se refieren a «nuevos aspectos dignísimos de loor

6 Milá, *Obras*, t. I, pág. 242.

7 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Tratado de romances viejos*, t. I. pág. 317 (Madrid, 1903).

en esta nacional y sagrada antigualla». En cuanto a otros aspectos de la estructura, indica el distinguido crítico, con Wolf y Milá, que el Cantar del Destierro sirve de introducción a la segunda parte,[8] y afirma con ellos «la unidad innegable de pensamiento que en el Poema brilla», aunque sin explicar en qué consiste esta unidad.

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poema de Mio Cid* (Madrid, 1913), *Clásicos castellanos.*

Don Ramón Menéndez Pidal dedica al aspecto estructural del Poema solamente una de las trece páginas que tratan de su valor artístico. El Cantar le parece, en su conjunto, de una unidad mucho más cabal que las epopeyas europeas, y, aunque en menor grado, que las castellanas.[9] También le parece la construcción menos simple y por eso más interesante que la de *La Chanson de Roland.* A estas observaciones añade otra sobre la estructura que es lo más exacto que hasta él se había dicho. El acierto de Menéndez Pidal consiste en no confundir la parte con el todo, como hizo Milá. Para éste, todas las acciones del Poema son accesorias al casamiento de las hijas del Cid;[10] para Menéndez Pidal «toda la acción guerrera y política se agrupa claramen-

8 «No hemos de ocultar que nos parece inverosímil la idea de que el poema haya comprendido nunca mucho más de lo que actualmente comprende, debiendo de notarse que toda su primera mitad está narrada con suma rapidez y cierta sequedad, como si en el propósito de su autor estuviese destinado a servir meramente de introducción a la historia del primer casamiento de las hijas del Cid y de la venganza que éste toma de sus infames yernos...» Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos,* t. I, (Santander, 1944), pág. 135.

9 El método comparado para valorar la unidad del Poema lo aplica Menéndez Pidal a otros aspectos. En efecto, su método es el más consistentemente integrante porque fija el poema en su perspectiva literaria europea y castellana con la finalidad de establecer cómo se distingue no sólo de la epopeya europea sino también, aunque en menor grado, de otras gestas castellanas. Dentro de este método Menéndez Pidal dilucida los rasgos distintivos del Poema, define su carácter esencial con pocas pero suficientes palabras.

10 Milá, *Obras,* t. I, pág. 243.

te en torno del engrandecimiento progresivo del desterrado; y de ese engrandecimiento se desentrañan, y a él contribuyen finalmente con toda lógica, el matrimonio de las hijas, la desgracia familiar y el castigo de los traidores».[11] Así dilucidada la idea central, no es difícil ver que el Campeador es la figura dominante de la obra a través de todo su desarrollo, aun cuando no ocupa el primer plano de la acción.

Veintisiete años más tarde, el 15 de diciembre de 1940, pronuncia el maestro en la Universidad de Valencia unas magníficas palabras finales sobre la estructura en un discurso con motivo del octavo centenario del *Poema del Cid*: «Fuera de muy preciados recursos estéticos de pormenor, el poeta alcanza su más completo éxito, como notó Fernando Wolf, en la arquitectura general de la obra, donde muestra pericia, tino y finura de selección admirables para convertir el caótico montón de materiales que la vida ofrece, en un edificio de líneas sobrias y magníficas. Suprime en el carácter del rey los raptos de cólera, las bruscas alternativas de destierro y de favor para con el Cid; suprime en los hechos de éste los rasgos de violencia que una vida guerrera arrastra consigo, y reduce toda la acción poemática a una trabajosa y emocionante progresión en que el héroe perseguido por la malevolencia de los delatores y por la ira del rey, triunfa, triunfa de su adversa fortuna con la mayor gloria, y vence el enojo del soberano y el desprecio de la alta nobleza sólo con la generosidad de sus grandes acciones. Al carácter real del héroe se debe toda inspiración inicial, pero al primitivo poeta se debe la consagración del tipo heroico. No hay Aquiles si no tiene un Homero».[12]

EWALD KULLMANN, "Die dichterische und sprachliche Gestalt des Cantar de Mio Cid", *Romanische Forschungen*, XLV (1931), págs. 1-65.

En este trabajo de extensión monográfica se propone

11 Menéndez Pidal, ed. *Poema de Mio Cid* (Clas. cast.), pág. 14.
12 MP, *Castilla*, pág. 166.

Kullmann: 1) Observar los rasgos estilísticos sobresalientes del Poema; 2) analizar la eficacia artística del estilo; 3) definir el sentido y forma (*Wesen un Art*); 4) analizar la estructura; 5) estudiar los personajes, y, 6) ciertos procedimientos retóricos y lingüísticos. A nuestro parecer no logra Kullmann su propósito por los motivos que ya expusimos.[13]

AMÉRICO CASTRO, "Poesía y realidad en el Poema del Cid", *Tierra Firme,* I. (Madrid, 1935), pág. 13.

Américo Castro, además de notar los grandes rasgos de la estructura, «tan compleja... tan trabada y consecuente, que está excluída la hipótesis de que nos hallamos ante un primario balbuceo»,[14] se fija, de pasada, en ciertos detalles. Se da uno cuenta de que, lejos de practicar la crítica *parcial,* que estudia los elementos poéticos estructurales como fenómenos aislados, Castro los ve como partes inseparables de un todo. «Siempre habrá que tener en cuenta que todo lo que el juglar dice y allega está pensado como *elemento de una construcción,* para obtener a la postre un determinado efecto, que él sabe cuál va a ser». Por eso «el gesto pasa a ser categoría esencial en la estructura artística. Lo que en el simple mortal sería baladí, es ahora rasgo muy para ser destacado, porque el mero hecho de notar tales menudencias las desvulgariza, les da otro sentido que el acostumbrado, por lo cual no cabe reducirlas sencillamente al nivel de lo que acontece, fuera del recinto poemático. De ahí el valor singular que asume todo detalle indumentario, toda descripción de movimientos. El vestido es ya un principio de singularización y, a la vez, modo de recordar el ser del personaje respecto del mundo extrapoético: función de escena, de coturno».[15]

13 Véase pág. 20.
14 Castro, "Poesía...", pág. 13.
15 Castro, "Poesía...", pág. 27.

ERNST ROBERT CURTIUS, "Zur Literarästhetik des Mittelalters", *ZRPh*, LVIII (1938), pág. 171.

Ernst Robert Curtius comprende el sentido estructural de las bodas y sus consecuencias, viendo que estas acciones son las que producen el choque dramático entre protagonista y antagonistas; y lo producen con un éxito artístico tan rotundo que para el medievalista alemán no pueden haber surgido sino de la inventiva poética: «...Der Dichter brauchte diese Erfindung um mit der wirkungsvollen Sühne abschliessen zu können. Er brauchte einen doppelten Groll (Groll ist bekanntlich bei Homer wie bei Virgil wie im Rolandslied treibendes episches Motiv): die Infanten mussten grollen — daher die *Afrenta de Corpes*. Dieser grosse und kunstvolle, dramatisch aufgebaute Handlungszusammenhang ist epische Fantasie».[16] Al negarle base histórica al episodio de la afrenta de Corpes, Curtius propone subrayar el carácter ficticio, más bien que verista, del Poema, aduciendo así un motivo más para integrar la epopeya castellana en el *corpus* de la europea, la cual obedece a un impulso novelador. No es este el lugar de discutir semejante problema. Baste por ahora decir que, inventado o no, Curtius tiene plena razón al encarecer el mérito poético del casamiento como elemento importante de la estructura.

DÁMASO ALONSO, "Estilo y creación en el *Poema del Cid*", *Ensayos sobre poesía española* (Buenos Aires, 1944), pág. 69.

Dámaso Alonso ha dedicado un estudio detenido a la constitución estilística del Poema. «Tal vez mi concepto del estilo sea demasiado amplio», dice Alonso con ironía, porque la amplitud de su concepto es precisamente lo que le permite ver la función estructural del estilo: «No quiero escandalizar a nadie; y me disculpo para decir que apunto al estilo del 'estilo' y al estilo

[16] E. R. Curtius, "Zur Literarästhetik des Mittelalters", *ZRPH*, LVIII (1938), pág. 171. Véase también la respuesta de Menéndez Pidal en la misma *Zeitschrift* LIX (1939), págs. 1-9.

de la 'creación'. Estilo y creación, o estilo creativo del *Cantar*: este es nuestro tema».[17] "Estilo y creación", si no me equivoco, equivale a la función de las palabras en el plan del Poema ya que, según Alonso, la variedad retórica, además de ser carácter constante de todo discurso interesante, debe tener también una función que cumpla específicamente con las exigencias poéticas. Alonso ha notado, además, la función *creativa*, es decir estructural, de los personajes, quienes se dan a conocer bien directamente mediante lo que hacen y dicen, cada uno con identidad muy propia, forjada por el poeta —especialmente en el caso de los Infantes y el Cid— para hacer resaltar el contraste dramático. Incluso los del mismo bando, los que fácilmente podrían confundirse los unos con los otros, es decir los partidarios del héroe, "son una serie de personajes nítidamente diferenciados y contrastados".[18] También los personajes cómicos ofrecen regocijadamente su contraste respecto de los heroicos, sin incurrir nunca en el mal gusto de las bufonadas, y en entera consonancia con todo el mesurado desenvolvimiento de la obra. Lo que más interesa en el análisis psicológico de Alonso desde el punto de vista de este estudio, es que nunca considera el aspecto cómico del Cantar aparte del contenido total.

PEDRO SALINAS, "El *Cantar de Mio Cid,* Poema de la honra", *Universidad Nacional de Colombia,* IV (1945), págs. 9-24. ....., "La vuelta al esposo: ensayo sobre estructura y sensibilidad en el *Cantar de Mio Cid", Bulletin of Spanish Studies,* XXIV (1947), págs. 79-88.

Los dos ensayos de Pedro Salinas[19] se dirigen exclusivamente al problema formal. En el de 1947 el análisis es más riguroso, el enfoque más hondo. El de 1945, sin embargo, contiene la mejor explicación que tenemos del tema de la honra del Cid como parte principal (es

17 Alonso, *Ensayos,* pág. 69.
18 Alonso, *Ensayos,* pág. 100.
19 Salinas, *Obras citadas.*

decir, la que comprende las otras) de la estructura. Dentro de sus límites, estas dos explicaciones difícilmente pueden superarse. Pero no abarcan una consideración suficientemente rigurosa de ciertos aspectos fundamentales.

LEO SPITZER, "Sobre el carácter histórico del Cantar de Mio Cid", *NRFH*, II (1948) págs. 105-117.

Hasta ahora, la mejor explicación del casamiento de las hijas del Cid en cuanto a su sentido estructural es la de Leo Spitzer. En un penetrante párrafo analiza los recursos mediante los cuales el poeta presta interés dramático a la acción: el súbito y desgarrador cambio de fortuna del héroe después de la conquista de Valencia; la ambivalencia paradójica de la afrenta de Corpes (terrible castigo que hace posible un glorioso galardón), y el papel del rey, paradójico también, porque su favor, concedido después de tanta pena sufrida por el héroe, produce resultados contrarios a los intentados.[20]

[20] Leo Spitzer, *NRFH*, t. II (1948), págs. 106-117.

APENDICE

ÁLORA LA BIEN CERCADA: UN ROMANCE MODELO

El romancero viejo es un ramillete que despide la fugaz fragancia de la historia; y el romance de Álora una de sus más preciadas flores.

Ya citamos, con las palabras preliminares de este trabajo las de don Ramón Menéndez Pidal sobre esta joya del romancero.[1] Aquí tratamos de ver en qué consiste la maestría del poeta anónimo. Escudriñemos el texto:

Álora la bien cercada, — tú que estás en par del río,
cercóte el Adelantado — una mañana de domingo,
de peones y hombres de armas — el campo bien guarnecido;
con la gran artillería — hecho te habían un portillo.
Viérades moros y moras — subir huyendo al castillo;

[1] Véase pág. 15.

las moras llevan la ropa, — los moros harina y trigo,
y las moras de quince años — llevaban el oro fino,
y los moricos pequeños — llevaban la pasa y higo.
Por encima del adarve — su pendón llevan tendido.
Allá detrás de una almena — quedado se había un morico
con una ballesta armada — y en ella puesta un cuadrillo.
En altas voces diciendo — que del real le han oído;
¡Tregua, tregua, adelantado, — por tuyo se da el castillo!
Alza la visera arriba — por ver lo que el tal le dijo;
asestárale a la frente, — salido le ha al colodrillo.
Sacólo Pablo de rienda — y de mano Jacobillo,
estos dos que había criado — en su casa desde chicos.
Lleváronle a los maestros — por ver si será guarido;
a las primeras palabras — el testamento les dijo.

Se percibe, ante todo, que este romance forma un conjunto de partes ordenadas, con su principio, su medio y su fin, correspondiendo a estas partes el desarrollo (1-9), el punto brillante (10-15) y el desenlace (16-19).

En cuanto al desarrollo, observamos que en los cuatro versos iniciales se logra lo siguiente: se delinea la escena con dos trazos de raro encanto (primer verso); se manifiesta la circunstancia que da lugar al romance ("*cercóte el adelantado*"); se presenta a los agentes principales (el Adelantado y Álora, que adquiere por la voz vocativa y el sonido cristalino de su nombre un carácter personal); especifica el tiempo de la acción ("*una mañana de domingo*") y nos entera del incidente preliminar (verso 4). Estos versos, pues, con un insuperable ahorro de medios, nos enteran de los componentes esenciales de la narración.

Dados estos antecedentes, el desarrollo cobra un movimiento súbito y veloz. La brecha que la gran artillería abre en la muralla, inicia inmediatamente

la fuga de los sitiados al castillo. También se precisa el enfoque y se permenoriza la escena. Ya no vemos la ciudad como una totalidad vaga, sino a los moros que la constituyen, enumerados con admirable economía, palabra a la que aquí damos el sentido especial con que se aplica a una pintura para indicar la buena disposición de las figuras. Esta enumeración, en categorías ordenadas, desde lo inclusivo y grande hasta lo particular y pequeño (moros y moras [como colectividad], moros particulares, moras particulares, moras de quince años, moricos), no sólo satisface nuestras facultades lógicas que propenden a ordenar y disponer por clases; tienen además una finalidad poética (con significación de "lo que se hace"); la de venir a parar en "los moricos".

Con la aparición de uno de estos muchachos se pasa a la segunda parte, que es la culminante. Hasta aquí todo ha sido desarrollo. Las dos primeras acciones preliminares, el rompimiento de la muralla y la fuga de los moros, conducen a la tercera, principal y definitiva: la treta del pueril traidor que engaña al adelantado, acarreando su muerte. El morico, representante anónimo de Álora, y el Adelantado, figuras centrales, se destacan en el momento brillante entre la numerosa gente de las filas contrarias de moros y cristianos. Para este momento tan breve, casi instantáneo, nos ha servido de preparación la representación precedente de los elementos colectivos. El lance es el resultado artísticamente necesario de los pasos que a él conducen; pero sucede tan de repente que nos sorprende, y hasta nos deja deleitosamente insatisfechos, por la reducción a tan poco de lo que prometía ser mucho y bueno.

Los últimos cuatro versos constituyen el desenlace: el Adelantado, gravemente herido, muere.

El principio, medio y fin de este romance, lo constituyen, pues, divisiones claramente diferenciadas y perfectamente trabadas. El verso nueve (*"Por encima del adarve — el pendón llevan tendido"*) enlaza las partes primera y segunda, porque llevar el pendón es un acto intermedio de carácter bélico, que anuncia el acto decisivo del disparo de la flecha. Es verso de transición porque aunque pertenece a la parte que precede, es también referible a la que sigue. En cuanto al paso entre el fin de la segunda parte y el principio de la tercera (15-16) debe el oyente suplir para sí mismo lo que el poeta tan inevitablemente le sugiere. Esta transición elíptica es más típica del estilo del romancero que la expresa anterior.

El estilo funciona de un modo enteramente poético porque las palabras comunican con sus resonancias la delicada emoción patética del romance — sobre todo las de su primer verso,

eine wundersame, gewaltige Melodei!

¿No consistirá el hechizo de este verso en el nombre melodioso de la ciudad que sugiere el de una linda, blanca e indefensa muchacha? ¿No será que *"tú que estás en par del río"* evoca una síntesis de todas las bellas poblaciones ribereñas vistas y soñadas, especialmente a la luz matinal del domingo tan enternecedora aquí como en la novela poemática de Ramón Pérez de Ayala? En los últimos cuatro versos (16-19) la luz patética se enturbia en el silencio grave de los fieles criados que conducen al Adelantado mor-

talmente herido. Ya no son chicos, pero los había criado desde chicos. El diminutivo "Jacobillo", y el sustantivo "chicos" y el verbo "había criado", bastan para comunicar a su contenido cariño y tristeza.

En los versos 6-8 la enumeración de los moros y de lo que llevan parece de una sencillez ingenua; pero esta sencillez encubre mucho arte, como vamos a ver: El parear ciertos objetos con ciertas categorías de moros produce un efecto poético a pesar de que casi todos los objetos son prosaicos en sí. Esto se debe en parte a que una de las cosas llevadas, el oro fino, extiende su efecto a las demás. Pero se debe más aún a la formalidad que adquieren estos objetos en su función designativa. La ropa, la harina y trigo, el oro fino, la pasa y el higo, son como señales heráldicas de sus portadores, no en reposo decorativo, sino en animado movimiento, sugerido por la urgencia que el recitador comunica a sus oyentes al dirigirse a ellos directamente ("*Viérades*") y por los verbos "*subir huyendo*" y "*llevar*".

Concluiremos estas observaciones del estilo llamando la atención sobre la precisión nítida de ciertos detalles: "*Mañana de domingo*"; "*las moras de quince años*", "*Sacólo Pablo de rienda — y de mano Jacobillo*".

Y unas palabras finales sobre la forma, para designar el efecto estético — el "sentido", si se quiere. Como el tema de los romances auténticos no es nunca una emoción sino un suceso, no cabe adscribirles un carácter lírico, empleado este adjetivo con la significación post-aristotélica que tiene para designar un poema subjetivo. Sin embargo, en éste, como en otros romances, hay una emoción profunda, cuya diferen-

cia en cuanto a la emoción lírica es la manera sobria, objetivada, indirecta, de comunicarla. Es un poeta anónimo, un portavoz de la emoción pública, quien entona la muerte del Adelantado; no la llora un poeta elegíaco, un pariente, un amigo, una querida. Para comprobar esta diferencia en la expresión emotiva, basta citar la copla 192 del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, en que el poeta lamenta la muerte del mismo Adelantado:

Tú adelantaste virtud con estado
muriendo muy firme por la santa ley;
tú adelantaste los reynos al rey,
seyéndole siervo leal e criado;
tú adelantaste tu fama, finado
en justa batalla, muriendo como onbre;
pues quien de tal guisa adelanta su nonbre,
¡ved si deuía ser adelantado!

El acierto de la *figura etimológica* (como la denomina María Rosa Lida de Malkiel)[2] elaborada en torno al título de Adelantado permite que la actitud retórica sirva perfectamente la finalidad poética subjetiva. Esta singular copla es un noble plañir, tan distinto de la sobriedad del romance.

También se nota esta mesura en un gran ahorro de medios dentro de la relación. Elaborar más los elementos narrativos, hubiera desleído la emoción propia del romance, que consiste en reducir la narración del suceso a lo esencial. Se cuenta sólo lo que importa a un efecto *inmediato*. La elaboración hubiera podido producir emociones preliminares menos agudas que las que ocasiona el incidente trágico

2 María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (México, 1950), pág. 172.

mismo, y que al depender de la expectación, son más propias del extendido género novelesco, donde para mantener viva la atención se recurre a procedimientos que suspenden el ánimo. Pero el romance no cuenta lo desconocido, ni elabora con arte prolijo lo conocido: lo que hace es dar forma al momento culminante de un suceso que *ya* ha hecho ruido, imitando (empleo el verbo con sentido aristotélico) el carácter momentáneo del lance crítico, sin dejar de sugerir que este lance es como la luz de un relámpago, que ilumina repentinamente todo un fondo de acciones, conocidas por oyentes contemporáneos, pero sólo sentidas vagamente por el lector moderno que no se haya orientado por medio de una reconstrucción histórica. A menos que respire el ambiente tradicional que extiende la vida de los héroes, haciéndoles contemporáneos perpetuos de las generaciones que continúan rindiendo culto a su pasado.

La nota que sobre la copla 192 de su edición de 1804 de *Las Trescientas* escribe el maestro Francisco Sánchez, catedrático de Prima y de Retórica en la Universidad de Salamanca, reza: «Diego de Ribera, hijo de Perafan de Ribera, Adelantado del Andalucía, Capitán de la frontera de Granada por el Rey Don Juan, teniendo cercada á Álora y en grande estrecho, llegóse al muro para hablar al Alcayde de la villa sobre seguro, y quitó el almete, entónces un moro tiróle una saeta y enclavósela por la boca, otros dicen por un ojo, de la cual herida murió en Antequera. Deste se canta un cantar: Álora bien cercada; tu que estás apar del rio».

¿Habrá quien entone aún el (según Juan de Mena) "*no poco cantado*" son? Viva o muerta su cantada melodía, persevera su eco en el oído interior a través del tiempo y el espacio.

INDICE ONOMASTICO

Alarcón, vid. Ruiz de Alarcón, Juan.
Alfonso el Sabio, 87.
Alonso, Amado, 34n.
Alonso, Dámaso, 21, 48, 51, 98n, 107, 108, 138n, 144, 145.
Álora la bien cercada, 16, 147-154.
Aristóteles, 73, 88, 151, 153.
Bowra, Sir Cecil, 27n.
Brooks, Leslie, 84n.
Buceta, Erasmo, 116n.
Castro, Américo, 49, 90, 103, 108, 109, 143.
Coleridge, Samuel, 116n.
Corbató, Hermenegildo, 134, 135n.
Correa, Gustavo, 33, 34, 38n.
Crane, R. S., 24.
Curtius, E. R., 144.
Chanson de Roland, La, 80, 105n, 122n.
Chasca, Edmund de, 125n.
Fielding, Henry, 24.
Floranes, Rafael, 18.
Goodrich, Diane R., 80n.
Gutiérrez Nájera, Manuel, 17n.
Hills, E. C., 134, 135.
Hita, Arcipreste de, vid. Ruiz, Juan.
Huerta, Eleazar, 21, 85n, 86n, 112n, 114n, 135, 136.
Kullman, Ewald, 21, 142, 143.
Libro d'Alexandre, 19.
Libro de buen amor, 15n.
Malkiel, María Rosa Lida de, 152.
Manuel, Juan, 38.
Martín Fierro, 112.
Mena, Juan de, 152.
Menéndez Pidal, Ramón, 15n, 16, 18, 36n, 38n, 40n, 57n, 79, 80n, 82, 84n, 95n, 96n, 97n, 98n, 107n, 123, 124, 125n, 129, 131n, 132n, 136, 137n, 141, 142, 147.
Menéndez y Pelayo, Marcelino, 50, 108, 109, 130n, 139n, 140, 141.
Milá y Fontanals, Manuel, 70, 138, 139, 140n, 141n.
Mossholder, Wilma, 76n.
Nibelungos, Los, 122n.
Northup, G. T., 21, 122, 123n, 126n, 132n.
Pérez de Ayala, Ramón, 150.
Reyes, Alfonso, 16n, 17.
Riquer, Martín de, 34n.
Rivera, José Eustacio, 88.
Rodríguez Marín, Francisco, 17n.
Ruiz, Juan, (*Arcipreste de Hita*): 15n, 19.
Ruiz de Alarcón, Juan, 136.
Salinas. Pedro, 21, 34n, 47, 75, 145, 146.
Sánchez, Francisco, 153.
Sánchez, Tomás Antonio, 137n.
Schlegel, Federico, 137n, 138n.
Siete Partidas, Las, 87.
Singleton, Mack, 21, 136, 137.
Southey, Robert, 116.
Spitzer, Leo, 21, 34, 44, 45, 107n, 123, 124n, 126n, 146.
Tom Jones, 24.
Torres-Naharro, Bartolomé de, 79.
Vanderford, Kenneth H., 87n.
Vega, Lope de, 17.
Vossler, Karl, 122.
Vorágine, La, 88.
Wolf, Fernando, 137, 138, 141, 142.

FE DE ERRATAS

En las cornisas de las páginas impares dice: *EL POEMA DEL MIO CID;* debe decir: *EL POEMA DE MIO CID.*

En las páginas 40, n. 9; 89, n. 9; 98, n. 16; 99, n. 18 y n. 19; 104, n. 2; 128, n. 15; 129, n. 16; 143, n. 13; 147, n. 1, en que se dirige al lector a otra página del presente texto, debe cambiarse el número de esta página al que sigue: página 40, n. 9 dice *Véase págs.* 115-120; debe decir, *Véase págs.* 116-121, etc., etc.

Derechos de propiedad asegurados conforme a la ley.

SE TERMINÓ LA IMPRESIÓN DE ESTA OBRA EL DÍA 11 DE ABRIL DE 1956, EN LOS TALLERES DE "LA IMPRESORA AZTECA", S. DE R. L., CALZADA DEL OBRERO MUNDIAL 867, MEXICO, D. F.